REMBRANDT

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 643 ABBILDUNGEN


ion.



REMBRANDT

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN



ZWEITER BAND

REMBRANDTS GEMÄLDE

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1909

REMBRANDT

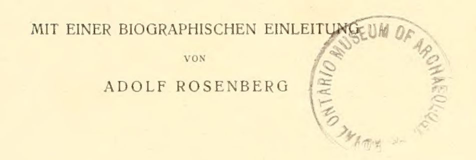
DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 643 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

ADOLF ROSENBERG



DRITTE AUFLAGE

HERAUSGEGEBEN VON W. R. VALENTINER



STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1909

Von der vorliegenden dritten Auflage dieses Werkes ist wiederum eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren (Nr. 101 bis 200) auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 45 Mark

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg


ROYAL ONTARIO MUSEUM OF ARCHAEOLOGY



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,57, B. 0,46

Selbstbildnis Rembrandts

Portrait of the artist himself — 1634 — Portrait de l'artiste lui-même

B. 167

Rembrandt Harmensz van Rijn

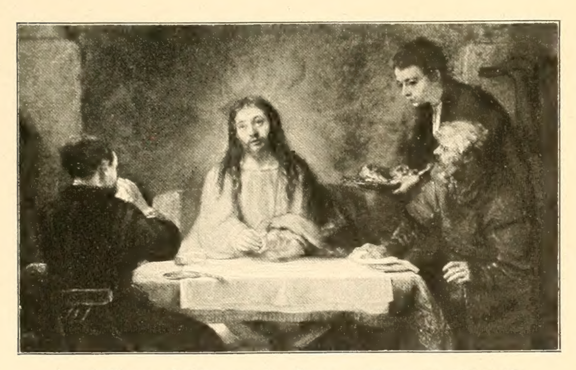
VORWORT

ZUR DRITTEN AUFLAGE

Gegenüber der zweiten Auflage ist die Anordnung im Interesse einer leichteren Uebersicht in der Weise geändert, daß die Bilder innerhalb der chronologischen Folge nach Stoffen gruppiert sind. Eine Reihe von wiedergefundenen Gemälden wurde aufgenommen und einige zweifelhafte, sowie verschollene Bilder und Werkstattarbeiten im Anhang zusammengestellt. In zahlreichen Fällen ist der Besitzwechsel angegeben worden, und häufig sind halbseitige Abbildungen durch ganzseitige ersetzt. Vor allem aber sind die Erläuterungen zu den Gemälden umgestaltet worden, während die Einleitung aus Rücksichten der Pietät unverändert bleiben mußte. Herrn Geheimrat W. Bode bin ich für Auskunft in mehreren Fällen zu Dank verpflichtet.

New York, Juni 1908

Wilhelm R. Valentiner



Ausschnitt aus „Christus und die Jünger von Emmaus“. Vgl. S. 294



Ansicht von Amsterdam
Nach einer Zeichnung Rembrandts in der Albertina zu Wien

REMBRANDT

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST



Rembrandts Mutter
Radierung

Ein echter Sohn seines Volkes, mit allen Fasern seines Wesens im heimatlichen Boden wurzelnd, ist Rembrandt doch weit über seine engeren Volksgenossen und über den Bezirk seiner heimischen Kunst zu internationaler Bedeutung und Geltung emporgewachsen. Wie er schon bei Lebzeiten die Künstler seines Landes durch seine alle Gebiete des malerisch Darstellbaren umspannende Kraft überragt hat, so ist die Bewunderung seiner Universalität noch gestiegen, nachdem fast zweiundeinhalb Jahrhunderte seit seinem Tode verflossen sind, ohne daß ein Künstler von gleicher Universalität, von gleicher Tiefe und Ursprünglichkeit des Genius und von gleicher Kraft des Temperaments erstanden ist, und seitdem wir die Mittel gewonnen haben, sein gewaltiges Lebenswerk unendlich besser, als seine Zeitgenossen es vermochten, zu übersehen. Wie niemand vor ihm oder nach ihm, mit Ausnahme eines bald verschollenen Enkelsohnes, den Namen getragen hat, den er unsterblich gemacht, so ist er auch als Künstler nur er selbst und mit keinem andern vergleichbar. Kaum einen zweiten Künstler gibt es, der seinen Vorgängern und Lehrmeistern so wenig verdankt hat wie er, und wenn er wirklich einmal eine Anregung von einem fremdländischen Künstler empfängt und sie in sein Skizzenbuch notiert, so ist ihm das nur ein Rohstoff, den er nach seinem genialen Eigenwillen verarbeitet. Während Raffael in der Epoche seiner

höchsten Vollendung Werke geschaffen hat, in denen das persönliche Element, der Urheber ganz und gar hinter dem Gewordenen zurücktreten, ist Rembrandt, der subjektivste Künstler, den es gegeben hat, zeit seines Lebens ein Werdender geblieben. Ein rastlos Schaffender, der sich immer ein neues Problem stellt und auch nach seinem Tode noch in die Zukunft weist, der er die weitere Lösung der Aufgaben, die ihn beschäftigt haben, als ein Vermächtnis hinterläßt. Denn das Licht oder vielmehr der Kampf des Lichtes mit dem Schatten und seine Ueberwindung durch die siegreich eindringenden und ihn durchleuchtenden Strahlen ist etwas so Unendliches, so Unfaßbares, daß es in einem einzigen Menschenleben gar nicht erschöpft werden kann. Zwei Jahrhunderte nach Rembrandts Tode ist dieser Kampf mit dem Licht und die Bezwingung des Lichts von den Künstlern mit leidenschaftlichem Eifer wieder aufgenommen worden, und wie weit auch ihre Wege, zu diesem Ziele zu gelangen, auseinander führen mögen, ob sie sich „Impressionisten“, „Freilichtmaler“, „Luministen“, „Nebulisten“ oder sonstwie nennen, so streben sie doch alle demselben Sterne nach, der Rembrandt auf seiner ganzen Lebensbahn geleuchtet hat und von dem er nicht abgewichen ist, wie hart ihn auch das Schicksal zerzaust hat.

Zwei Naturen waren in diesem seltenen Manne vereinigt. Während ihn die eine „mit klammernden Organen“ an die Erde, an alles Irdische fesselte, so daß er selbst vor der Darstellung der häßlichsten und gemeinsten Wirklichkeit nicht zurückschreckte, hob ihn die andre zu den himmlischen Höhen, aus denen ein überirdisches Licht auf die gemeinen Dinge dieser Welt zurückstrahlt. So wurde Rembrandt der größte Realist und der größte Idealist zugleich, und so gewaltig wirkt der Zauber seines Lichts, daß sich das Gemeine darunter verklärt, daß wir das Widerwärtige, dessen der schonungslose Schilderer der Wirklichkeit nicht entraten konnte, gar nicht mehr empfinden und uns selbst zu den lichten Höhen emporgehoben fühlen, von denen der Glanz des Rembrandtschen Helldunkels herabstrahlt. „Sein Licht ist in der Tat,“ sagt Wilhelm Bode, der tiefste und feinste Kenner des Rembrandtschen Geistes, „alles andre als naturalistisch; es ist weder Sonnenlicht noch Kerzenlicht, es ist Rembrandts ganz eignes Licht. Ausgegangen ist der Künstler freilich auch in seiner Beleuchtung von der Natur; an ihr macht er ununterbrochen seine Studien. Das Sonnenlicht oder Kerzenlicht, das er in einigen seiner frühesten Bilder noch mit beinahe naturalistischer Treue wiederzugeben suchte, erschien ihm bald zu grell und nüchtern, die Schatten dabei zu schwarz und undurchsichtig, um das Seelenleben so intim und reich zum Ausdruck zu bringen, wie er es empfand. Durch das Studium der Atmosphäre entwickelte er seine Beleuchtung zum Helldunkel, zu der Kunst, die Dinge umflossen von Licht und umgeben von der Luft zu malen; sein Helldunkel kann man daher als die ‚Kunst, die Atmosphäre sichtbar zu machen,‘ bezeichnen.“ So ist Rembrandts Helldunkel in seiner völligen Ausbildung ganz sein Eigentum. Mit dem Helldunkel Correggios, dessen Lichtquellen meist sichtbar sind, besteht nicht der geringste Zusammenhang, und auch mit andern Vorgängern, die sich mit der Wiedergabe von starken Lichtwirkungen beschäftigten, verbinden Rembrandt, wie wir sehen werden, nur lose Fäden.

Rembrandt ist am 15. Juli 1606 in Leiden als der Sohn des Müllers Harmen Gerritszoon van Rijn und seiner ihm 1589 angetrauten Gattin Neeltgen Willemsdochter van Zuytbrouck geboren worden. Sein Vater befand sich zur Zeit von Rembrandts Geburt bereits in guten Verhältnissen. Außer dem Hause, das er mit seiner Familie bewohnte und das nicht weit vom Zusammenfluß der beiden Arme des Rheins lag, woher er seinen Beinamen „van Rijn“ (vom Rhein) erhalten hat, besaß er den größten Teil einer Mühle, in der Malz zur Bierbereitung gemahlen wurde, und noch einige andre Häuser und Gartengrundstücke. Seine äußere Erscheinung, die eines hageren,

kränklich aussehenden Mannes, lernen wir aus einer Reihe von Bildern des Sohnes kennen (S. 35, 39—45), die alle vor 1630 entstanden sind, da der alte Harmen schon im April 1630 im Alter von 65 Jahren starb. Fast noch häufiger hat Rembrandt seine Mutter gemalt, gezeichnet und radiert, so daß man das Recht hat, daraus auf ein ganz besonders inniges Verhältnis zu schließen (S. 35—38). Fast immer hat sie eine Bibel in der Hand oder in ihrem Bereich, und aus ihrem Munde hat Rembrandt sicherlich die früheste Kunde von den Geschichten erhalten, die zuerst seine Phantasie zur Gestaltung reizten und ihn dann sein Leben lang beschäftigten. Wohl haben viele seiner Vorgänger und Zeitgenossen im Lande biblische Gegenstände in großer Zahl behandelt. Aber keiner von ihnen war so gründlich in der Bibel bewandert wie Rembrandt, keiner vermochte wie er aus einer schlichten Erzählung eine so große Fülle von Anregungen zu schöpfen, von Entwicklungskeimen herauszulösen, so daß man mit Recht sagen kann, daß sich aus Rembrandts Gemälden, Radierungen und Zeichnungen die denkbar vollständigste Bibelillustration zusammenstellen läßt. Wie Rembrandt nicht müde ward, die lieben, nur unendliche Herzensgüte und Wohlwollen ausstrahlenden Züge der treuen Mutter mit Pinsel, Radiernadel und Zeichenstift festzuhalten, ihre Gestalt in immer neuen Ansichten und unter immer neuer Beleuchtung zu zeigen, so war sie auch seinem ersten Schüler, Gerrit Dou, ein wertes Modell. Sie muß also als eine Patriarchin in dem kleinen Kreise, der sich um Rembrandt schon in Leiden gebildet hatte, verehrt worden sein. Auch mehrere andre Bildnisse seiner nächsten Verwandten bezeugen uns, daß Rembrandts Familiensinn sehr stark entwickelt war.

Vorerst dachten seine Eltern freilich nicht daran, ihn Maler werden zu lassen. Ihr Ehrgeiz war auf Höheres gerichtet. Viel heller als das Licht der Kunst strahlte in Leiden der Glanz, der von der 1575 gegründeten Universität ausging, an der Männer wie Justus Lipsius und Scaliger lehrten. Der Genius loci erforderte es gewissermaßen, daß der junge Rembrandt für einen gelehrten Beruf bestimmt und zunächst, zur Erklimmung der ersten Stufen, im Jahre 1620 als Lateinschüler in die Register der Universität eingetragen wurde, „damit er“, wie sein ältester Biograph, der Bürgermeister von Leiden, Orlers, in seiner Beschreibung der Stadt vom Jahre 1641 sich ausdrückt, „in gereiften Jahren seiner Vaterstadt und seinem Lande mit seinem Wissen nützlich werde“. In dieser Hoffnung sahen sich seine Eltern aber bald getäuscht. Wie derselbe Orlers weiter berichtet, „drängten ihn seine natürlichen Anlagen zur Zeichenkunst und zur Malerei; darum waren seine Eltern gezwungen, ihn nach seinem eignen Wunsche zu einem Maler zu geben, damit er bei diesem die ersten Anfänge der Kunst erlerne. Sie schickten ihn daher zu Jakob van Swanenburch, damit er dessen Unterricht genieße.“

Durch welche Eindrücke Rembrandts künstlerische Neigungen erweckt worden sind, ist ungewiß. An hervorragenden Kunstwerken aus älterer Zeit besaß Leiden damals nur in seinem Rathaus zwei Altarbilder von Lukas van Leiden (das jüngste Gericht) und von dessen Lehrer Cornelis Engelbrechtsen. Aber stärker als diese in Rembrandts Augen schon altertümlichen Bilder mögen die Kupferstiche des Lukas van Leiden auf ihn eingewirkt haben, namentlich die, die Figuren und Szenen aus dem Volksleben seiner Zeit darstellten. Denn Rembrandt genügten Pinsel und Zeichenstift bald nicht mehr als alleinige Ausdrucksmittel; schon frühzeitig griff er zur Radiernadel, und sie hat ihn fast sein ganzes Leben hindurch begleitet, so daß seine Radierungen einen so wesentlichen Bestandteil seiner Kunst ausmachen, daß ihr Verständnis ohne die Würdigung jener nur lückenhaft wäre. Gleichwohl schließen wir sie hier von unsrer Betrachtung aus, weil es im Plane dieses Bandes der „Klassiker der Kunst“ liegt, nur Rembrandts Entwicklung als Maler vor Augen zu führen.

Was Rembrandt von zeitgenössischer Malerei um sich sah, war auch nicht gerade geeignet, ihm den rechten Weg zu weisen. Mit dem einzigen bedeutenden Maler, der in den zwanziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts in Leiden tätig war, dem Landschaftsmaler Jan van Goijen, scheint Rembrandt gar nicht in Berührung gekommen zu sein, weil ihm das Interesse an der Landschaft erst sehr viel später aufging. Sein Lehrer Jakob van Swanenburch war, soweit sich nach den beiden einzigen Bildern urteilen läßt, die sich von ihm erhalten haben, einer Papstprozession auf dem Petersplatze in Rom und einer ähnlichen römischen Vedute, ein mittelmäßiger Künstler. Trotzdem blieb Rembrandt, nach dem Zeugnis von Orlers, ungefähr drei Jahre bei ihm, und er soll sogar nach demselben Gewährsmann in dieser Zeit solche Fortschritte gemacht haben, „daß alle Kunstfreunde darüber entzückt waren und man zur Genüge entnehmen konnte, daß er ein ausgezeichneter Maler werden würde." Daraufhin entschloß sich sein Vater, ihn zu dem berühmten Maler Pieter Lastman nach Amsterdam in Lehre und Verpflegung zu geben, „damit er unter seiner Leitung sich noch weiter ausbilde". Das mag im Jahre 1623 oder 1624 geschehen sein. Obwohl Lastman ein bedeutenderer Maler als Swanenburch war und sich in Amsterdam eines hohen Ansehens erfreute, hielt es Rembrandt nicht länger als sechs Monate bei ihm aus. Noch im Jahre 1624 war er wieder in Leiden. Pieter Lastman war einer von den holländischen Malern, die während eines längeren Aufenthalts in Rom vollständig dem Einfluß der italienischen Kunst erlegen waren und diese italienisierende Richtung auch in ihrer Heimat fortsetzten. Damit wußte Rembrandt, der der italienischen Art, damals wenigstens noch, verständnislos gegenüberstand, nicht viel anzufangen. In Rom hatte Pieter Lastman aber den aus Frankfurt a. M. gebürtigen Adam Elsheimer kennen gelernt und sich im Verkehr mit ihm manches angeeignet. Elsheimer malte meist Landschaften mit kleinen Figuren, biblischen und mythologischen Szenen, die er in sehr natürlicher und ungezwungener Weise und in genrehafter Auffassung mit der Landschaft in Verbindung zu bringen und sehr effektvoll zu beleuchten wußte. Seinen Einfluß hat man in einigen Jugendbildern Rembrandts zu erkennen geglaubt und darauf die Meinung gegründet, daß Lastman die Bekanntschaft Rembrandts mit Elsheimer vermittelt habe. Wenn sich das wirklich so verhalten hat, so hat Rembrandt jedenfalls das, was er durch Lastman von Elsheimer gelernt, so selbständig verarbeitet, daß von einer Nachahmung nicht die Rede sein kann.

In Leiden scheint Rembrandt zunächst noch einige Jahre in emsiger Arbeit zugebracht zu haben, bevor er sich zur Ausführung von Gemälden entschloß. Denn die ersten datierten Gemälde von seiner Hand tragen die Jahreszahl 1627. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß diesen datierten Gemälden das eine oder andre der Selbstbildnisse, die den Künstler noch völlig bartlos, etwa im Alter von zwanzig Jahren darstellen, wie z. B. das in der Galerie zu Kassel (S. 27 links), vielleicht auch Bildnisse seines Vaters oder seiner Mutter voraufgegangen sind. Seine ersten physiognomischen Studien, die ihn im Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit am meisten beschäftigten, wird er an seinem eignen Antlitz vor dem Spiegel gemacht haben. Selbstbildnisse stehen am Anfang seiner Laufbahn, und ein Selbstbildnis war auch das letzte datierte Werk von seiner Hand (S. 479 rechts). Selbstbildnisse nehmen überhaupt einen breiten Raum in Rembrandts Schaffen ein. Wir können den Wechsel in seiner äußeren Erscheinung fast von Jahr zu Jahr verfolgen. Wenn in der Blüte seiner männlichen Kraft vielleicht auch die Eitelkeit, die Freude an phantastischem, malerischem Aufputz ihn zu diesem etwas ausgiebigen Kultus seiner Persönlichkeit getrieben haben mögen, so fällt dieses Motiv sowohl bei dem jungen wie bei dem alternden Künstler fort. Der junge Rembrandt war nichts weniger als schön oder auch nur interessant. Auf dieses gewöhnliche Ge-

sicht mit der ziemlich knolligen Nase und den wulstigen Lippen konnte sein Besitzer jedenfalls nicht eitel sein. Aber es war ihm das nächste und bequemste Modell, um daran seine Studien zu machen, seine Beleuchtungs- wie seine Ausdrucksstudien. Denn ebenso wichtig wie das Studium des Lichts ist ihm das der menschlichen Physiognomie und ihrer unendlichen Ausdrucksfähigkeit. Er glaubte sie nirgends besser studieren zu können als an Greisenköpfen, und Greisengestalten in biblischer oder rein genrehafter Einkleidung machen den Inhalt seiner ersten datierten Bilder aus, des über einem Briefe nachdenkenden Paulus im Gefängnis (in Stuttgart, S. 5) und des beim Kerzen-



Der junge Rembrandt in seinem Atelier in Leiden
Nach einem Gemälde von Gerrit Dou, im Besitz von Sir Fr. Cook in Richmond

licht ein Goldstück prüfenden Geldwechslers in der Berliner Galerie (S. 4). Auf diesen Bildern, denen der etwa gleichzeitige in Nachdenken versunkene Paulus im Germanischen Museum in Nürnberg (S. 15 rechts) anzureihen ist, zeigt sich zwar bereits das Streben nach scharfen Beleuchtungskontrasten, die man bei Rembrandts Vorgängern vergebens sucht. Aber das eigentliche Helldunkel Rembrandts ist diese derb naturalistische Gegenüberstellung von grellem Licht und schwarzem Schatten noch nicht. Bemerkenswert ist die sorgfältige Behandlung des Beiwerks: auf dem Paulusbilde die neben dem Schwerte aufgehäuften Folianten, auf dem Tisch des Wechslers die Stöße von Papieren und Büchern, die Goldstücke und die Goldwage. Wie Rembrandt in diesem stillebenartig durchgeführten Beiwerk an die älteren Leidener Stillebenmaler wenigstens äußerlich anknüpfte, hat er damit einem jüngeren Künstler, der

bald darauf als Lehrling in seine Werkstatt eintrat, die Wege gewiesen, auf denen er zeit seines Lebens gewandelt ist. Denn so gefestigt war um diese Zeit bereits Rembrandts Ansehen, daß am 14. Februar 1628 der damals fünfzehnjährige Gerrit Dou, der vorher schon bei einem Kupferstecher und einem Glasmaler gelernt hatte, sein Schüler wurde und es bis zu Rembrandts Uebersiedlung nach Amsterdam auch blieb. Während dieser bald über das kleine Format und über die kleinliche Behandlung hinauswuchs und sein Helldunkel zu der für ihn charakteristischen Eigentümlichkeit ausbildete, fand Dou in der Klein- und Feinmalerei und in der von einer oder mehreren Kerzen, von einer Laterne oder einer Fackel ausgehenden Beleuchtung auf die Dauer sein Behagen. Ein interessantes Denkmal der Tätigkeit Dous bei seinem jungen Lehrmeister ist ein von Dou gemaltes Bildnis Rembrandts, das uns zugleich einen Einblick in seine Werkstatt in Leiden gewährt (siehe die Abbildung S. XV). Das Bild auf der Staffelei, an dem Rembrandt arbeitet, scheint eine Disputation zwischen jüdischen Priestern und Schriftgelehrten darzustellen.

Aus dem nächsten Jahre, 1628, sind uns ebenfalls zwei datierte Bilder erhalten: Simson und Delila (S. 7) und eine Gruppe von Soldaten an einem Wachtfeuer, vermutlich eine Darstellung des Apostels Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters (S. 6 rechts). Beide Bilder bekunden insofern einen erheblichen Fortschritt gegen die des Jahres 1627, als es sich um eine größere Zahl von Figuren handelt, die Rembrandt mit bemerkenswertem Geschick durch die Beleuchtung zusammenzubringen suchte. Von „Komponieren“ im hergebrachten Sinne kann man bei ihm nicht wohl reden. Denn er hat sich vom Anbeginn seines Schaffens in Gegensatz zu dem Hergebrachten gestellt und seinen Schwerpunkt immer in das Zufällige und darum auch Natürlichste gelegt. Die Gestalten des Alten Testaments, die auf dem Simson-Bild zum ersten Male erscheinen, hat er in phantastische orientalische Gewänder gesteckt, wie er sie vielleicht bei den Leidener Juden sah, später in Amsterdam aber noch eingehender studieren sollte. Uebrigens besaß er schon damals einen kleinen Vorrat von Requisiten, Waffen u. dergl., die er zur Ausstaffierung seiner Bilder brauchte. Ein eiserner Halskragen gehörte dazu, und auf ihn muß Rembrandt besonders stolz gewesen sein, da er sich in jenen Jünglingsjahren damit porträtiert hat (S. 29 rechts). Nachdem er dann gesehen hatte, welche schillernden Wirkungen das Licht auf dem spiegelnden Metall hervorrufen konnte, malte er auch seinen alten Vater mit diesem kriegerischen Halsschmuck (S. 39 u. 44 rechts).

Auch der junge Dou, der sich schnell in den Rembrandtschen Familienkreis hineingelebt, gefiel sich darin, Rembrandts Vater in gleichem Habitus in seiner freilich viel zahmeren und glatteren Weise zu porträtieren. Der dritte im Bunde dieser eifrig aufstrebenden Jünglinge war der mit Rembrandt fast gleichalterige Jan Lievens, der ebenfalls ein Schüler von Pieter Lastman gewesen war. Für die Frühreife Rembrandts und die allgemeine Beachtung, die schon seine Erstlingswerke fanden, liegt uns ein gewichtiges Zeugnis in einer wahrscheinlich in den Jahren 1629 bis 1631 niedergeschriebenen Selbstbiographie des holländischen Dichters und Sekretärs des Statthalters Friedrich Heinrich von Oranien, Constantin Huygens, vor, der die „beiden noch bartlosen, aber schon berühmten Jünglinge“, Lievens und Rembrandt, nicht genug zu rühmen weiß. „Der eine ist der Sohn eines einfachen Handwerkers, eines Teppichwebers, und der andre der Sohn eines Müllers, aber nicht von demselben Mehl wie sein Vater. Dieses Herkommen läßt ihren Verstand und ihr Talent noch wunderbarer erscheinen. Ihre Lehrer sind mittelmäßige, kaum bekannte Männer; denn die bescheidenen Mittel ihrer Eltern erlaubten ihnen nicht, ihnen bessere zu geben. Ihrem Genie allein verdanken sie, was sie sind, und ich bin überzeugt, daß sie, sich selbst

überlassen, wenn ihnen die Laune zum Malen gekommen wäre, zu derselben Stufe des Talents gelangt wären, zu der sie, wie man sehr mit Unrecht glaubt, ihre Lehrer gebracht hätten ... Rembrandt übertrifft Lievens an Verstand und Lebhaftigkeit der Empfindungen; dieser ist dafür seinem Genossen durch eine gewisse stolze Hoheit des Gebarens und eine gewisse Formenfülle überlegen. Denn da er in seinem jugendlichen Feuereifer nur das Großartige und Prächtige angreift, gefällt er sich nicht nur, der natürlichen Größe der Gegenstände, die er darzustellen hat, gleichzukommen, sondern sie noch zu übertreffen. Rembrandt erreicht dagegen, kraft seines Talents, selbst in den beschränkten Größenverhältnissen, die er mit Vorliebe wählt, eine solche Kraft der Zusammenfassung, daß man vergebens ihresgleichen in den umfangreichsten Kompositionen seiner Kunstgenossen suchen würde." Als Beispiel nennt Huygens dann die Darstellung eines Judas, der dem Hohenpriester die Silberlinge zurückbringt, und rühmt daran besonders den Ausdruck der Reue und der Verzweiflung, die den Körper des mit gerungenen Händen auf den Knien liegenden Verräters schütteln.

Da dieses Bild sich erhalten hat (S. 9), sind wir imstande nachzuprüfen, inwieweit Huygens' Begeisterung berechtigt war. Wenn wir, denen Rembrandts ganzes gewaltiges Lebenswerk vor Augen liegt, sie auch nicht völlig zu teilen vermögen, so geht doch aus Huygens' Lobeserhebung so viel hervor, daß das Bild für jene Zeit etwas Außerordentliches gewesen sein muß. Und als etwas Außerordentliches müssen auch wir es betrachten, soweit die Ursprünglichkeit der Auffassung und die Feinheit der Beobachtung in Betracht kommen, da Rembrandt bei der Darstellung dieser Szene, soviel wir wissen, ganz aus sich selbst geschöpft hat. Um wie viel lauter noch würde Huygens' Lob geklungen haben, wenn er ein Bild gekannt hätte, das kurze Zeit nach dem Judas entstanden ist. Diese erste, vollkommen reife und durchaus persönliche Schöpfung des jungen Meisters läßt uns erst völlig ermessen, was Rembrandt in der Konzentrierung einer Fülle von Gestalten auf kleinem Raum und zugleich in der Kraft des Ausdrucks bei solcher Beschränkung leisten konnte. Es ist die Darstellung Christi im Tempel von 1631 im Museum des Haag (S. 23), der Augenblick, wo der greise Simeon das Jesuskind in seine Arme nimmt und Gott lobt, daß seine Augen den Heiland gesehen haben. Wie lebhaft und mannigfaltig ist das Erstaunen der Umstehenden, des Elternpaars, der zufällig herbeigekommenen Bettler und des vom Rücken gesehenen Hohenpriesters in Miene- und Gebärdensprache ausgedrückt! Und wie poetisch wirkt der Zauber des Lichts, von dem man nicht weiß, von wannen es kommt, das aber in die entferntesten Winkel des gewaltigen Kirchenraums dringt und auf dem goldenen Schmuck der Altäre spielt! Außer dieser Gruppe im Vordergrunde und den links im Schatten der Kirche kaum sichtbaren Figuren zählt man noch zweiundvierzig Personen, die sich auf- und abwärts auf der Treppe bewegen, die zu einem Altar unter hohem Baldachin führt, an dem ein zweiter Priester ein kniendes Paar einsegnet. So aus dem vollen zu spenden vermochte bereits ein Künstler, der eben erst das fünfundzwanzigste Lebensjahr erreicht hatte. Aus diesem Bilde erfahren wir, wie Rembrandt die sieben Jahre, die seit seiner Heimkehr aus Lastmans Werkstatt verflossen waren, ausgenutzt hatte und wie alle übrigen Bilder dieser Zeit nur Vorstudien gewesen waren, die er in dieser Darstellung im Tempel gleichsam zu einer ersten, großen Kraftäußerung zusammenfaßte.

Damit wollte Rembrandt aber nur einen der Höhenpunkte bezeichnen, auf die seine Kunst lossteuerte. Daneben war er ebensosehr auf eine realistische Schilderung des Lebens seiner Zeit bedacht, und diese fand er, indem er die heiligen Gestalten mit der Atmosphäre holländischen Kleinbürgertums umgab. In das idyllische Glück einer holländischen Handwerkerfamilie führt uns das ebenfalls 1631 gemalte Bild einer heiligen

Familie in der Münchner Pinakothek (S. 22) ein. Die Figuren sind lebensgroß, in der Tracht der Zeit dargestellt und unterscheiden sich schon dadurch von den kleinen Gestalten auf dem Haager Bilde, mehr aber noch von diesen durch den weniger verschmolzenen, viel stärker betonten Gegensatz zwischen Licht und Schatten. Für die Maria hat dasselbe Modell gedient, so daß schon dadurch, wenn die Jahreszahlen nicht wären, die Zusammengehörigkeit beider Bilder bezeugt wäre. Trotz ihres grundverschiedenen äußeren Charakters haben sie aber ein gemeinsames inneres Merkmal: die gemütvolle Auffassung, das Zurückstrahlen der innersten Empfindungen auf die Gesichter, die gleichsam im Glanze der Verklärung leuchten.

Die Begeisterung, die Huygens vor den Jugendwerken Rembrandts empfand, scheint auch von andern geteilt worden zu sein. Ob seine biblischen Bilder oder seine Bildnisse, die eignen wie die seiner Verwandten und Freunde, seinen Ruhm über die Mauern Leidens verbreitet haben, ist ungewiß. Es knüpften sich aber schon um 1630 Beziehungen zu Amsterdam an, die bald so rege wurden, daß Rembrandt sich entschloß, zu Ende des Jahres 1631 oder zu Anfang des folgenden ganz nach Amsterdam überzusiedeln, von wo er schon einige Bildnisaufträge erhalten hatte, die er noch im Jahre 1631 ausführte (S. 65 u. 66). Die Tatsache seiner Uebersiedlung wird uns durch den schon genannten Bürgermeister Orlers von Leiden bezeugt, der ausdrücklich hervorhebt, daß Rembrandt zu der Uebersiedlung dadurch bewogen worden war, daß „seine Kunst und seine Werke den Einwohnern von Amsterdam sehr gefallen hätten und er von Leiden aus häufig veranlaßt worden wäre, dort Porträte und andre Gemälde auszuführen". Den unmittelbaren Anlaß zu seiner Uebersiedlung nach Amsterdam hat vielleicht ein großer Auftrag gegeben, der Rembrandt mit berechtigtem Stolze erfüllt haben wird. Der Professor Tulp, einer der berühmtesten Aerzte und zugleich einer der angesehensten Bürger Amsterdams, den das Vertrauen seiner Mitbürger viermal auf den Posten eines Bürgermeisters berief, hielt seit 1628 zweimal in der Woche anatomische Vorlesungen oder vielmehr Demonstrationen an der Leiche vor der Gilde der Amsterdamer Chirurgen, und zur Erinnerung an diese Lehrtätigkeit wollte er der Gilde sein Bildnis schenken. Es handelte sich dabei aber nicht bloß um ein einzelnes Porträt, sondern um ein Gruppenbildnis, da Dr. Tulp sich nach der Sitte der Zeit bei Ausübung seines Lehramts, inmitten seiner Zuhörer dargestellt sehen wollte. Es war also ein Seitenstück zu den zahlreichen Genossenschaftsbildern, die bereits fast ein Jahrhundert lang den holländischen Malern mehr nahrhafte als dankbare Aufgaben gestellt hatten, da diese Bilder gewöhnlich nach der Kopfzahl der Dargestellten bezahlt wurden, d. h. jeder der Porträtierten mußte eine vorher festgesetzte Summe zahlen. War schon die Freude am Bildnis, das bis zur selbstgefälligsten Eitelkeit gesteigerte Selbstbewußtsein im Gefühl der in schweren Kämpfen errungenen bürgerlichen Freiheit in den protestantischen Niederlanden so gewachsen, daß die Bildnismalerei alle übrigen Zweige der Malerei und der Kunst überhaupt weit in den Schatten stellte, so kam noch das ins Unübersehbare gestiegene Vereins- und Korporationswesen hinzu, um die Bildnismalerei üppig gedeihen zu lassen. Wenn sich nicht ganze Schützengesellschaften, Zünfte, Gilden und gemeinnützige Verbände Mann für Mann porträtieren ließen, so mußten es doch wenigstens ihre jeweiligen Vorsteher tun, und diesen „Gesellschaftsstücken", die in der holländischen Malerei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts eine große Rolle spielen, reihen sich auch die „Anatomiestücke" an, von denen es schon eine ganze Anzahl gab, als Rembrandt jenen Auftrag erhielt. Zwei solcher Darstellungen befanden sich sogar in demselben Lokale der Chirurgenzunft, für die Rembrandt sein Bild malen sollte, die eine von Thomas de Keijser, die andre von Nicolaes Elias, und diese beiden, mit denen Rembrandt wetteifern sollte, waren die gefeiertsten

Bildnismaler Amsterdams zur Zeit, als der junge Leidener Meister die erste Fühlung mit der reichen Handelsstadt und ihren tonangebenden Kreisen gewann.

Was war natürlicher, als daß der junge Mann, der sich jenen älteren, bewährten und wohleingeführten Meistern gegenüber als Anfänger fühlen mußte, nichts Besseres zu tun hatte, als ihnen abzulernen, was ihm seiner Meinung nach fehlte. Bisher hatte er nur seine nächsten Verwandten, zu denen sich seit etwa 1630 noch seine jüngere Schwester Lisbeth gesellt hatte (S. 55—62), porträtiert, und diese mußten es sich gefallen lassen, daß er mit ihnen nach seiner künstlerischen Laune umsprang und sie als Versuchsobjekte für seine Beleuchtungsstudien benutzte, ohne sich um die gemeine Aehnlichkeit zu kümmern. Jetzt, wo die Aufträge kamen, mußte er sich den Wünschen seiner Besteller anbequemen. Gleichwohl ist den zahlreichen Bildnissen, die in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre entstanden sind, nicht anzusehen, daß er sie mit Unlust oder gar mit Widerwillen ausgeführt hätte, nur weil er etwa nicht nach seiner eignen Laune mit den Modellen schalten und walten konnte. Im Gegenteil, fast alle diese Bildnisse zeichnen sich durch eine überaus große Sorgfalt der Ausführung in allen Einzelheiten, namentlich auch in den Händen aus, so daß man sogar früher einige als „unrembrandtisch“, nicht als echte Werke des Meisters hat gelten lassen wollen, und daß man noch jetzt mit einer gewissen Mißachtung von dem „Modemaler“ spricht, der sich mit Verleugnung seines eigentlichen Naturells um des schnöden Erwerbs willen dem herrschenden Zeitgeschmack anbequemt hätte. Wenn er dann wieder „ganz Rembrandt“ sein wollte, hätte er sich erfrischt, indem er mythologische Bilder in romantisch phantastischem Stil, wie den „Raub der Proserpina“ (S. 109) und die „Minerva“ (S. 105 u. 106), den „Raub der Europa“ (S. 108), oder in burlesker Auffassung, wie den „Raub des Ganymed“ (S. 169, vergl. auch die nebenstehende Abbildung), malte. Das ist eine durchaus irrige Auffassung. Sein Ehrgeiz trieb ihn vielmehr, unmittelbar mit de Keijser zu wetteifern, ihm die Kunstgriffe, mit denen jener die Gunst des Amsterdamer Publikums gewonnen, abzusehen und ihn dann möglichst nach allen Richtungen zu übertreffen. Das ist ihm denn auch sehr bald gelungen, wie wir an den etwa fünfzig Bildnissen, die er allein in den Jahren 1632 bis 1634 gemalt hat, deutlich verfolgen können. Seine Charakteristik ist vor allem lebendiger und geht mehr in die Tiefe, soweit es bei diesen zugeknöpften, gewissermaßen immer auf Stelzen stehenden Amsterdamer Handelsherren und ihren nicht minder steifen Ehehälften überhaupt möglich war. Die Geheimnisse großer Seelen hatte Rembrandt nicht zu ergründen noch zu enthüllen. So blieb ihm nichts andres übrig, als mit seinem technischen Können zu glänzen, indem er kraftvoll und plastisch modellierte, das Helldunkel immer feiner ausbildete und, was Bode besonders betont, durch eine geschlossene Beleuchtung das Interesse der Beschauer so energisch auf den Kopf, die Augen und die Hände konzentrierte, daß man geistig bedeutendere Menschen vor sich zu haben glaubt, als die Dargestellten es wohl meistens waren. In der gesamten Anordnung zeigt er nicht selten eine Feinheit und Vornehmheit des



Entwurf zum Raub des Ganymed
Federzeichnung im Dresdner Kupferstichkabinett

Geschmacks, in der detaillierten Durchführung der Köpfe, der Hände und der einzelnen Stücke der Tracht eine Sorgsamkeit, daß man an die gleichzeitigen Bildnisse van Dycks, des Modemalers der englischen Aristokratie, erinnert wird. Besonders glänzende Beispiele dafür sind die 1634 gemalten Bildnisse des Martin Day und seiner Gattin (S. 196 u. 197).

Diese Bildnismalerei im großen Stil war für Rembrandt auch eine gute Schule. Er, der bisher nur Gemälde mit kleinen Figuren gemalt hatte — die heilige Familie in München war eine vereinzelte Ausnahme —, war jetzt durch die Wiedergabe lebensgroßer Figuren genötigt, der Natur fester ins Auge zu sehen und seine geniale Willkür in die Grenzen seiner Aufgabe zu zwingen. Bode hat schon darauf hingewiesen, daß dieser Zwang seiner künstlerischen Ausbildung zugute gekommen ist, als er zu gleicher Zeit biblische und andre Kompositionen mit naturgroßen Figuren zu malen begann. „Durch diese Beschäftigung als Porträtmaler hat der junge Künstler treue und einfache Wiedergabe der Formen und des Charakters, strenge Zeichnung, wahre Karnation und volle Beherrschung der Maltechnik gewonnen und doch nichts von seiner Eigenart eingebüßt."

Auch in der „Anatomie des Dr. Tulp" (S. 69—71), so unvollkommen sie auch noch in manchen Einzelheiten ist, hat Rembrandt schon mehr geboten als seine Vorgänger, indem er die Figuren durch ein gemeinsames Interesse zu einer lebendigen Gruppe verband, indem er sie durch die geschlossene Beleuchtung noch fester zusammenbrachte und nach größter Mannigfaltigkeit des Ausdrucks strebte, obwohl er ängstlich darauf zu achten hatte, daß keinem der Dargestellten sein Recht auf vollkommene Porträtähnlichkeit verkürzt wurde. Die Obmänner der Amsterdamer Chirurgenkorporation hielten sogar darauf, daß ihre Namen der Nachwelt überliefert wurden. Denn der eine der Ihrigen, der gerade aus dem Bilde herausblickt, hält einen Zettel in der Hand, auf dem die Namen der Dargestellten verzeichnet und mit Zahlen von 1 bis 8 versehen sind, die mit den auf die einzelnen Figuren aufgemalten Zahlen korrespondieren. Jeder Irrtum ist also ausgeschlossen! Man glaubt sogar den Leichnam des Verbrechers zu kennen, der auf dem Seziertisch ausgestreckt liegt. Denn andre Leichen als die von gerichteten oder in Gefängnissen gestorbenen Verbrechern standen damals den Anatomen noch nicht zur Verfügung. Der Leichnam in der Verkürzung ist Rembrandt am wenigsten gelungen und auch im übrigen oberflächlich behandelt, was nicht zu verwundern ist, wenn man sich erinnert, daß damals die Gelegenheit, an der Leiche eingehende Studien zu machen, äußerst selten geboten wurde. Rembrandt ließ die Sache trotzdem nicht aus den Augen. Als ihm 1656 ein zweiter ähnlicher Auftrag, ebenfalls für den Saal der Chirurgengilde, zuteil wurde, suchte er gerade dadurch zu glänzen, daß er den Leichnam in äußerst schwieriger, diesmal ungleich besser gelungener Verkürzung darstellte. Diese „Anatomie des Dr. Johannes Deyman" wurde im Jahre 1723 durch einen Brand größtenteils zerstört. Nach mannigfachen Schicksalen ist das übriggebliebene, auch noch arg beschädigte Bruchstück, das nur noch den Leichnam, einen Diener und den Dr. Deyman, diesen aber ohne Kopf, enthält, in das Reichsmuseum in Amsterdam gekommen (S. 437). Dieses Bild muß gerade wegen der meisterhaften Verkürzung des Leichnams in hohem Ansehen gestanden haben, wofür uns ein merkwürdiges Zeugnis in dem Bericht eines deutschen Reisenden, Zacharias von Uffenbach, vorliegt, der 1712 das anatomische Theater der Amsterdamer Chirurgengilde besucht hat und von seinen Eindrücken erzählt: „Der Junge, so uns herumführte, rühmte die Schilderei an der Türe insonderheit, allwo der Tote in der Verkürzung liegt, so daß man ihm unter die Fußsohlen siehet. Es ist zwar ein gutes Stück, doch nicht das beste. Eines rechterhand des Kamins ist demselben weit vorzuziehen und war unvergleichlich. Auf diesem Stück verrichtet der



Saskia van Uijlenburgh
Silberstiftzeichnung im Kupferstichkabinett zu Berlin

berühmte Anatomicus Tulpius die Sektion. Hievor soll ein noch lebender Bürgermeister allhier tausend Taler geboten haben, wie es dann gewiß gar schön.“ Der deutsche Reisende teilte also den Geschmack von Rembrandts Zeitgenossen, die den Bildnismaler der dreißiger Jahre mit Aufträgen überhäuften, während sie sich von dem Rembrandt der vierziger Jahre mehr und mehr zurückzogen und den der fünfziger Jahre ganz aufgaben, weil sie ihm auf den einsamen Bahnen, auf die ihn sein rastloser Genius gedrängt hatte, nicht zu folgen vermochten.

Ein weibliches Profilbildnis aus dem Jahre 1632 macht uns zum ersten Male mit der Persönlichkeit bekannt, die in Rembrandts Leben entscheidend eingreifen und auch nach ihrem frühzeitigen Tod noch auf die ganze äußere Gestaltung von Rembrandts späterem Lebensgang bestimmend einwirken sollte. Als Rembrandt nach Amsterdam übersiedelte, nahm er zuerst bei dem ihm von seinem früheren Aufenthalt befreundeten Kunsthändler Hendrik van Uijlenburgh Wohnung. Eine Base Hendriks, die damals zwanzigjährige Saskia van Uijlenburgh, die Tochter des 1624 verstorbenen Rechtsgelehrten und Bürgermeisters von Leeuwarden, war 1632 nach Amsterdam zum Besuch ihrer verheirateten Schwester, der Gattin des Predigers Jan Cornelisz Sylvius, gekommen, und Rembrandt scheint sie bei dieser Gelegenheit, vermutlich im Hause ihres Vetters, kennen gelernt zu haben. Ein Zeugnis dafür liegt in jenem Bildnis vor, das Rembrandt nach ihr, vielleicht auf Wunsch ihres Vetters, im Jahre 1632 gemalt hat (S. 125), anscheinend noch uninteressiert, in der einfachen Tracht der Zeit, ohne jedes künstlerische Arrangement und ohne jede phantastische Zutat. Aber der Eindruck, den Rembrandt von der Anmut und der frischen Jugendlichkeit des Mädchens empfangen hatte, war doch so nachhaltig, daß er, als Saskia im nächsten Jahre den Besuch bei ihren Verwandten wiederholte, um sie warb und auch ihr Jawort erhielt. Aus einer köstlichen Silberstiftzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (siehe die Abbildung S. XXI), deren von Rembrandt selbst beigefügte Unterschrift lange mißdeutet worden ist, erfahren wir, daß die Verlobung am 5. Juni 1633 stattgefunden hat. Denn in der Unterschrift, die, ins Deutsche übertragen, lautet: „Das ist nach meiner Hausfrau konterfeit, als sie 21 Jahre alt war, am dritten Tag, als wir getraut waren, den 8. Juni 1633“, bedeutet das Wort „getraut“ nach damaligem holländischen Sprachgebrauch „verlobt“, nicht vermählt. Die Vermählung fand erst, wie wir aus den Urkunden wissen, am 22. Juni 1634 statt, nachdem zwölf Tage vorher durch Eintragung in das Heiratsregister der Stadt Amsterdam zwischen dem Prediger Sylvius als dem Vertreter der Braut und Rembrandt gewisse, das Aufgebot betreffende Förmlichkeiten erledigt worden waren. Rembrandts Unterschrift unter diesen Akt ist auf unserm Titelbilde, einem der Selbstbildnisse des gleichen Jahres, wiedergegeben.

Noch ein zweites Bildnis Saskias hat, soviel sich mit Sicherheit feststellen läßt, Rembrandt während ihres Brautstandes gemalt: das Profilporträt in der Kasseler Galerie, auf dem Saskia einen Rosmarinzweig, in Holland das Zeichen der Verlobten, in der Hand hält (S. 127). An dieses Bildnis, das vom Jahre 1632 und die Silberstiftzeichnung wird man sich zu halten haben, wenn man wissen will, wie Saskia wirklich ausgesehen hat. Denn nachdem sie erst in Rembrandts Haus eingezogen war, um ihm fast ein Jahrzehnt lang als liebstes Modell zu dienen, schaltete er in souveräner Künstlerlaune mit ihr, wie er es mit seinem eignen Ich gewohnt war. Schon auf dem Kasseler Bilde hat er sie mit einem phantastischen Kostüm nach eignem Geschmack und eigner Zusammenstellung herausgeputzt, das in seiner heiteren Farbenpracht in schroffem Gegensatz zu der steifen, farb- und reizlosen Tracht steht, in der sich die Frauen der reichen Handelsherren malen ließen. Mochten sie es immerhin! Rembrandt erhielt um diese Zeit 200 bis 300 Gulden für jedes Bildnis, und er brauchte das Geld, da es

ihn danach lüstete, seinen jungen Hausstand auf einen großen Fuß zu stellen oder doch wenigstens sein junges Glück in Juwelen zu fassen. Denn um diese Zeit war Rembrandt bereits ein leidenschaftlicher Sammler von Kunstgegenständen und Kostbarkeiten jeglicher Art, besonders von Edelsteinen, Perlen und Silbergerät, und diese Leidenschaft wuchs mit den Jahren, bis sie ihm schließlich zum Verhängnis wurde. Schon auf dem Kasseler Bilde sehen wir Saskia mit reichem Juwelenschmuck um Hals, Brust und Armen behängt. Sogar die Haare sind mit goldenen Ketten umschlungen. Auf ihrem Kopfe erblicken wir auch zum ersten Male jenen breitrandigen Federhut, der unter dem Namen „Rembrandthut“ in die Mode unsrer Zeit eingezogen ist und sich in verschiedenen Abwandlungen lange darin erhalten hat.

Saskia hatte ihrem Gatten ein für jene Zeit beträchtliches Vermögen (40000 Gulden) in die Ehe gebracht, und schon aus diesem Grunde mag sie, zumal in der Sorglosigkeit des ersten Eheglücks, den üppigen Neigungen Rembrandts keinen Einhalt getan haben. Wenn sie auch auf dem berühmten Dresdner Doppelbildnis ob der stürmischen Huldigung ihres Gatten noch etwas befangen und geniert dreinschaut (S. 133), so wird sie sich bald an ihre den Künstler und den Mann gleichmäßig beglückende Rolle als stets bereites Modell gewöhnt haben, und einige historische Kompositionen aus dieser Zeit, wie z. B. die Danae in Petersburg (S. 176 u. 177) und die badende Susanna im Haag (S. 180 rechts), machen es sogar wahrscheinlich, daß Saskia zuletzt auf alle künstlerischen Wünsche und Launen ihres Gatten einging. Im Aufwandmachen waren sie jedenfalls ein Herz und eine Seele. Saskia mußte es sich gefallen lassen, daß gewisse Verwandte väterlicherseits, mit denen sie wegen Erbschaftsangelegenheiten in Prozeß geraten war, sie in üble Nachrede brachten und behaupteten, sie hätte ihr väterliches Erbteil in Sckmucksachen und anderm Tand vergeudet. Rembrandt erhob zwar die Beleidigungsklage und verlangte Schadenersatz, aber er wurde am 16. Juli 1638 mit seiner Klage abgewiesen, weil der Gerichtshof den Tatbestand einer Beschädigung nicht anerkennen wollte.

Für Rembrandt war der Juwelenschmuck, mit dem er seine Gattin behängte, zugleich eine Quelle künstlerischer Anregungen, ein Anlaß, koloristische Probleme zu lösen, denen er jetzt um so lieber nachhängen konnte, als er durch die Veränderung seiner materiellen Lage nicht mehr so dringend auf die Bildnismalerei angewiesen war. Die ganze Virtuosität seines Pinsels setzte er daran, das flimmernde Spiel des Lichts auf den Perlen, Diamanten und farbigen Steinen wie auf den seidenen Gewändern festzuhalten und doch das Ganze in einem Helldunkel, das mit den Jahren immer wärmer und farbiger wurde, zusammenzustimmen. Welchen Anteil er selbst an den Toilettenstudien seiner jungen Frau genommen hat, scheint durch ein Bild im Buckingham-Palast (S. 134) bezeugt zu sein, das früher den Namen „Der Bürgermeister Pancras und seine Frau“ trug, das aber zweifellos Rembrandt und seine Gattin um 1635 darstellt, da Rembrandt fremde Personen niemals anders als in der Tracht ihrer Zeit porträtiert hat. Freilich ist bei diesem Doppelbildnis noch viel weniger Porträtähnlichkeit vorhanden als bei dem Dresdner, und die steife, interesselose Haltung des jungen Mannes, der ziemlich gelangweilt das Perlenhalsband hält, hat sogar den Verdacht erweckt, als hätten wir hier die aus Rembrandtschen Studien zusammengestoppelte Arbeit eines Schülers vor uns. Um so auffallender ist jene Haltung, wenn man dieses Doppelbildnis mit einem andern, fast um dieselbe Zeit (1633) entstandenen vergleicht: dem in derselben Galerie befindlichen Schiffsbaumeister mit seiner Frau, die eilfertig in das Arbeitszimmer des Gatten getreten ist und ihm, die Türklinke noch in der Hand, einen Brief überreicht (S. 92). Mit welchem Geschick ist Rembrandt der Gefahr aus dem Wege gegangen, zwei Figuren ohne enge geistige Gemeinschaft, gleichsam als „Sitz-

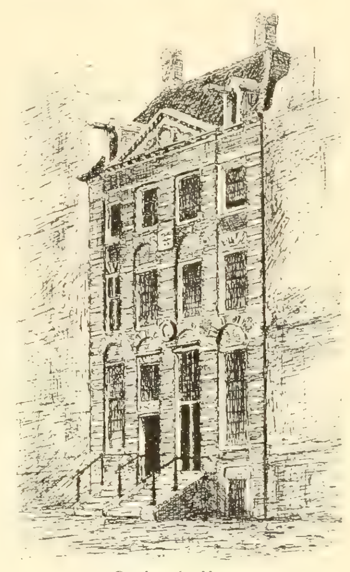
gesichter“ nebeneinander zu stellen! Wie überzeugend hat er das harmonische Zusammenleben dieses Paares durch das glücklich gewählte Motiv geschildert! Und eine gleiche Lebendigkeit, nur in einem noch größeren, fast historischen Stile hat er in einem acht Jahre später entstandenen Doppelbildnis in der Berliner Galerie erreicht, auf dem der Mennonitenprediger Cornelis Anslo wahrscheinlich ebenfalls mit seiner Gattin dargestellt ist (S. 259).

Auf Bildnistreue kam es Rembrandt also auf den meisten Bildern, auf denen er sich und seine Gattin oder diese allein dargestellt hat, gar nicht an. So sehr war es ihm immer um das malerische Problem, das ihn jeweilig beschäftigte, zu tun, daß es ihm schließlich ganz gleichgültig war, ob Saskia schwarze, braune oder gar hellblonde Haare bekam, wenn er nur in seinem Ringen um den ihm vorschwebenden koloristischen Ausdruck einen Schritt vorwärts gelangte. Und wirklich hatte er zu Ende der dreißiger Jahre die Genugtuung, daß er alle malerischen Ausdrucksmittel mit vollkommener Meisterschaft zu beherrschen vermochte.

Wie wenig Rembrandt sich trotz seiner günstigen Lebenslage einem schwelgerischen, entnervenden Leben ergab, zeigt die stattliche Anzahl der zum Teil sehr umfangreichen Bilder biblischen und historischen Inhalts, die neben den Saskiabildern, von denen wir nur noch die Saskia als Flora beim Herzog von Buccleuch (S. 135), die früher sogenannte „Judenbraut“ in Petersburg (S. 137), in Wahrheit Saskia in besonders phantastischem Aufputz, vielleicht ebenfalls als „Flora“ gedacht, hervorheben wollen, den Selbstbildnissen und einer Fülle von Radierungen in der Zeit von 1634 bis zu Saskias Tode (1642) entstanden sind. Wir zitieren nur die künstlerisch oder wegen ihres Umfangs hervorragendsten, wobei wir uns an die Zeitfolge halten: den ungläubigen Thomas (1634, S. 159) und das Opfer Abrahams (1635, S. 170) und Abraham und die drei Engel (S. 181 u. 182) in der Eremitage zu St. Petersburg, die Sophonisbe, die den von ihrem Gatten gesandten Giftbecher empfängt (in Madrid, von 1634, mit den Zügen und dem Geschmeide Saskias, S. 156), die beiden Bilder aus der Geschichte Simsons, des „jüdischen Herkules“, dessen Taten und Schicksale Rembrandt besonders interessierten: Simson bedroht seinen Schwiegervater (von 1635, in Berlin, S. 171) und die Blendung Simsons (von 1636, in Frankfurt a. M., S. 173), zu denen sich bald darauf (1638) die Hochzeit Simsons gesellte (in der Dresdner Galerie, S. 221), den Abschied des Engels von der Familie des Tobias, dessen Geschichte Rembrandt nicht minder lebhaft beschäftigte als die Simsons (von 1637, im Louvre, S. 179), das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge (von 1637, in Petersburg, S. 183), Christus erscheint der Maria Magdalena als Gärtner (von 1638, in London, S. 185), die heilige Familie im Louvre (S. 223) und die Begegnung der Maria mit Elisabeth (beim Herzog von Westminster, S. 224, beide von 1640) und endlich, den großartigen Abschluß dieser Reihe bildend, das Opfer Manoahs von 1641 (in Dresden, S. 225), das man zum Zyklus der Simson-Bilder rechnen kann, weil Manoah und sein Weib, denen der entschwebende Engel des Herrn die Geburt eines Sohnes verkündigt hat, die zukünftigen Eltern Simsons sind.

Eine besondere, geschlossene Gruppe unter den religiösen Bildern der dreißiger Jahre stellen fünf Gemälde mittleren Umfangs dar, die Rembrandt in den Jahren 1633 bis 1639 für den Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien gemalt hat. Im Gegensatz zu Rubens, der von den Fürsten und Herren dieser Welt in wahrhaft verschwenderischer Fülle mit Aufträgen jeglicher Art bedacht worden ist, war dieser der einzige Auftrag, den Rembrandt, soweit unsre Kenntnis reicht, jemals von einem Regenten erhalten hat. Dabei ist der Statthalter der Niederlande wohl nicht aus eignem Antrieb auf Rembrandt gekommen, sondern seine Aufmerksamkeit ist erst durch seinen Sekretär Constantin Huygens, den ersten Herold Rembrandtschen Ruhms, auf ihn gelenkt worden. Huygens

war auch der geschäftliche Vermittler, wie wir aus sechs Briefen, den einzigen von Rembrandts Hand erhaltenen, erfahren, die an ihn gerichtet sind. Die fünf Gemälde, die Szenen aus der Passion Christi darstellen, waren, wie das gleiche Format beweist, für einen gemeinsamen Raum, vielleicht zur Ausschmückung der Hauskapelle des Prinzen bestimmt. Zuerst, noch im Jahre 1633, vollendete Rembrandt die Kreuzesaufrichtung und die Kreuzabnahme (S. 163), dann folgte nach längerer Pause (1636) die Himmelfahrt Christi, und den Schluß machten die Auferstehung und die Grablegung (S. 165 u. 166). Wenn wir diese Bilder im Zusammenhang von Rembrandts gesamtem Schaffen betrachten, werden wir schwerlich geneigt sein, ihnen eine erste Stelle unter den Meisterwerken des Künstlers einzuräumen. Bode macht mit Recht auf die Ueberfüllung der Komposition, auf das gewaltsame und übertriebene Pathos und auf gewisse Derbheiten und Roheiten aufmerksam. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß diese Mängel von den Zeitgenossen nicht als solche empfunden wurden, daß diese Bilder vielmehr durch ihre Gefühlstiefe und ihre ergreifende Stimmung die Zeitgenossen stark ansprachen, nicht zum wenigsten darum, weil zum ersten Male ein protestantischer Maler das Andachtsgefühl erweckt hatte, das bisher nur die katholischen Kirchenmaler hervorzurufen vermocht hatten. Rembrandt selbst war, wie aus seinen Briefen hervorgeht, nicht wenig stolz auf diese Bilder, deren jedes ihm ein Honorar von 600 Gulden einbrachte. Die Kreuzabnahme erfreute sich einer besonderen Beliebtheit, und auch Rembrandt scheint sie als das Meisterwerk der Reihe betrachtet zu haben, da er danach eine Radierung anfertigte und das Gemälde selbst im Jahre 1634 in größerem Maßstabe, aber mit vielen Abweichungen in Einzelheiten wiederholte (in Petersburg, S. 164).

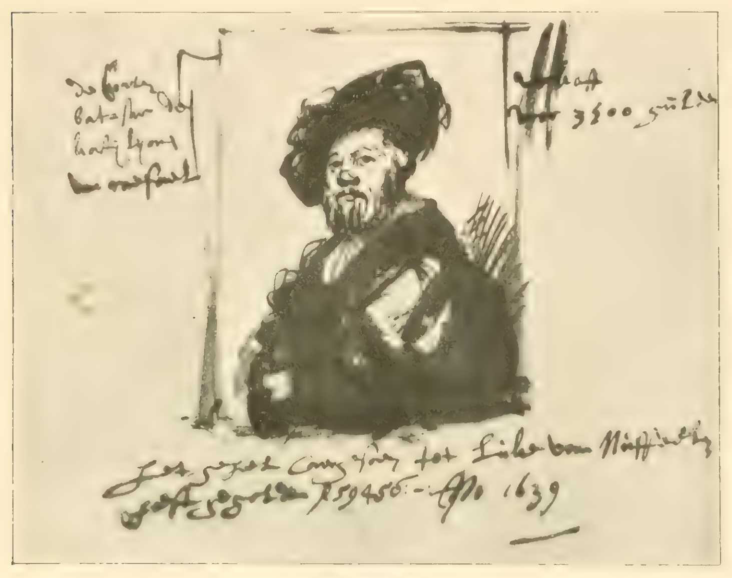


Rembrandts Haus
in der Breestraat in Amsterdam

Aus Erkenntlichkeit für die Dienste, die Huygens ihm in dieser Angelegenheit geleistet, schenkte ihm Rembrandt ein großes Bild, von dem er aber nur das Maß (10 Fuß lang und 8 Fuß hoch) angibt. Wohl mit Recht hat man nach dieser Maßangabe geschlossen, daß es die Blendung Simsons gewesen ist (S. 173). „Hängen Sie dieses Bild," sagt er am Schlusse des Briefes, der die Sendung begleitete, „in ein starkes Licht und so, daß man davon weit abstehen kann, so soll sich's am besten schicken." Er wollte also schon damals, daß seine Bilder aus einer gewissen Entfernung betrachtet werden sollten, und mit den Jahren malte er noch stärker auf die Fernwirkung, was er einmal in das drastische Wort gekleidet haben soll, daß seine Bilder nicht zum „Beriechen" da wären.

Rembrandt hatte aber noch einen andern Grund, sich Huygens durch ein Geschenk zu verpflichten. Denn wie aus jenem Briefe hervorgeht — er ist vom 27. Januar 1639 datiert —, war es ihm sehr um eine möglichst schnelle Bezahlung der Restsumme für zwei Bilder zu tun, „womit mir absonderlich gedient sein sollte". Wir wissen auch,

warum. Nachdem Rembrandt nach seiner Verheiratung mehrere Male seine Wohnung gewechselt, entschloß er sich, endlich seßhaft zu werden und sich ein Haus zu kaufen. Am 5. Januar 1639, also wenige Wochen vor Absendung des Briefes an Huygens, war der Kauf abgeschlossen worden, durch den er ein Haus in der Breestraat, mitten im Judenviertel erwarb (siehe die Abbildung S. XXV). Wenn er von der Kaufsumme von 13000 Gulden die erste Rate, ein Viertel, auch erst nach einem Jahre und den Rest in fünf oder sechs Jahren zu bezahlen brauchte, so verursachte doch die Uebersiedlung in sein neues Heim und die Einrichtung darin nicht unbeträchtliche Kosten. Es



Graf Castiglione
Federzeichnung Rembrandts nach Raffael

muß also an dem Gerede seiner feindlich gesinnten Verwandten, daß Rembrandt und seine Frau über ihre Verhältnisse hinaus gelebt hätten, etwas Wahres gewesen sein.

Rembrandt ließ sich übrigens durch seine augenblickliche Geldverlegenheit nicht abhalten, den in Amsterdam häufigen Kunstversteigerungen beizuwohnen, durch die er seine Sammlungen zu vermehren fortfuhr, aus denen er aber auch durch das Studium der zum Verkauf gestellten Kunstwerke für seine eigne Kunst Nutzen zog. Gerade aus dem Jahr 1639 liegt uns ein interessantes Zeugnis dafür in der hier abgebildeten Federzeichnung vor, die in flüchtigen Strichen das Bildnis des Grafen Castiglione von Raffael wiedergibt. Im Frühjahr 1639 war ein Kunsthändler mit einer ganzen Schiffsladung italienischer Bilder, deren Gesamtwert auf 50000 Gulden geschätzt wurde, nach Amsterdam gekommen, und am 7. April fand, wie wir aus der Beischrift Rembrandts auf jener Federzeichnung erfahren, die Versteigerung statt. Mit schwerem Herzen mag

Rembrandt bei seiner damaligen Geldnot dieser Versteigerung beigewohnt haben, und gewiß sah er mit besonderem Schmerz den Raffael seinem Gesichtskreis entschwinden, der für 3500 Gulden fortging, nachdem ein deutscher Maler, Joachim von Sandrart, der auch mit Rembrandt näher bekannt war, bis 3000 Gulden mitgeboten hatte. Das Haltungsmotiv des Grafen Castiglione war aber für Rembrandt so wertvoll, daß er es einem noch in demselben Jahre vollendeten Selbstporträt, einer mit besonderer Liebe durchgeführten Radierung, zugrunde legte. Es ist wahrscheinlich, daß diese (hierunter abgebildete) Radierung seine Züge mit außergewöhnlich großer Treue wiedergibt. Auch aus andern Zeugnissen wissen wir, daß Rembrandt die Italiener sehr hoch schätzte und daß er ihren Werken mehr entnahm, als seine scheinbar so völlig entgegengesetzte Kunst auf den ersten Blick erkennen läßt. Trotz aller grundsätzlichen Verschiedenheit kam er doch in seinen letzten koloristischen Zielen, die auf die höchste Idealisierung der Farbe gerichtet waren, mit Tizian und andern Venezianern zusammen, und gerade Venezianer waren in seiner Gemäldesammlung verhältnismäßig am meisten vertreten. Er besaß oder glaubte doch Bilder von Giorgione, Palma il Vecchio und Bassano dem Aelteren zu besitzen, und in ganz besonders hoher Schätzung stand Raffael bei ihm, von dem ein Madonnenbild und ein Kopf, außer vier Bänden mit Stichen nach Raffael, in dem Inventar seines Besitzes aufgeführt werden. Die Madonna della Sedia hat er auch in einer frei behandelten Federzeichnung nachgebildet. Endlich ist aus einer Radierung Rembrandts nachgewiesen worden, daß er auch Correggio, wenigstens in seinen mythologischen Bildern, gekannt haben muß, wenn auch sein Helldunkel ein völlig von jenem verschiedenes ist. Rembrandt hat sich also trotz seinem durch und durch nordischen Grundcharakter gegen die italienische Kunst keineswegs spröde verhalten. Er hat nur die von ihr empfangenen Eindrücke mit so vollkommener Selbständigkeit verarbeitet, daß sie fast restlos in seiner



Rembrandts Selbstbildnis
Nach einer Radierung von 1639 (Bartsch 21)

eignen Kunst aufgegangen sind, nur dadurch erkennbar, daß sie diese Kunst zu höheren Wirkungen gesteigert haben.

Mit den Passionsbildern muß übrigens auch der Auftraggeber selbst, Prinz Friedrich Heinrich von Oranien, sehr zufrieden gewesen sein, da er in den vierziger Jahren die Bilderreihe von Rembrandt noch vermehren ließ, indem er eine Anbetung der Hirten und eine Beschneidung Christi bei ihm bestellte. Die Anbetung der Hirten (S. 284), die 1646 vollendet wurde, befindet sich bei den übrigen fünf Bildern in der Münchner Pinakothek. Das zweite Bild läßt sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

Im September oder Oktober des Jahres 1640 hatte Rembrandt den Tod seiner Mutter zu beklagen, nachdem er noch im Jahre zuvor ihr Bildnis als letztes Denkmal seiner rührenden Kindesliebe gemalt hatte (S. 248). Auch in sein eignes Haus war in diesen Jahren der Tod mehrere Male eingekehrt und hatte seine Schatten auf sein sonst so glückliches Familienleben geworfen. Von drei Kindern, die ihm seine Saskia seit 1635 geschenkt, war keines längere Zeit am Leben geblieben. Um so größer war die Freude, als ihnen 1641 ein Sohn geboren wurde, der am 22. September, zur Erinnerung an eine kurz vorher verstorbene Schwester Saskias, Titia, auf den Namen Titus getauft wurde. Etwa zu gleicher Zeit erhielt Rembrandt auch einen großen Auftrag, der ihm zwar ein schönes Stück Geld einbringen, aber auch, ohne daß er es voraussehen konnte, zur Quelle vieler Verdrießlichkeiten und Aergernisse werden sollte. Zehn Jahre nach der Vollendung seines ersten Korporationsstückes, der Anatomie des Dr. Tulp, wurde ein zweites bei ihm bestellt. Diesmal handelte es sich aber nicht um feierlich versammelte Gildenmeister, sondern um ein keckes, fröhliches Schützenstück. Im Auftrag des Hauptmanns Franz Banning Cocq sollte Rembrandt die von diesem kommandierte Schützenkompagnie der Amsterdamer Bürgergarde für den Saal der „Kloveniersdoelen“ malen, und aus diesem Auftrag ist das Bild entstanden, das unter allen Werken Rembrandts nicht nur das umfangreichste ist, sondern auch als sein bedeutendstes und für seine Kunst am meisten charakteristisches gilt. Als man im achtzehnten Jahrhundert die ursprüngliche Bestimmung und Bedeutung des Bildes ebenso vergessen, wie man das Verständnis für Rembrandts Helldunkel verloren hatte, erhielt es den Namen „die Nachtwache“, und diesen Namen hat es behalten, obwohl inzwischen längst wieder die Geschichte des Bildes aufgeklärt worden ist (S. 265 u. 266).

Zur Zeit, wo Rembrandt den Auftrag zu der Anatomie des Dr. Tulp erhielt, fühlte er zwar auch bereits den Drang in sich, seine Vorgänger zu überbieten. Aber er suchte es nur dadurch zu erreichen, daß er nach größerer Mannigfaltigkeit der Charakteristik, nach größerer Lebendigkeit der Komposition im einzelnen und größerer Geschlossenheit im ganzen strebte. In dem seit jener Zeit verflossenen Jahrzehnt war er aber ein völlig andrer geworden. Wie er sich innerlich zu voller künstlerischer Freiheit hindurchgerungen hatte, so glaubte er sich auch äußerlich seinen Auftraggebern gegenüber jede Freiheit erlauben zu dürfen. Die Zeit war vorüber, wo er sich bei Bildnissen dem Geschmack der Besteller fügen mußte. Jetzt wollte er einmal den Amsterdamern, insbesondere auch seinen Kunstgenossen zeigen, wie man derartige Schützenbilder anfassen mußte, um etwas andres, Besseres daraus zu machen, als es die Maler bisher vermocht, die sich meist mit der Darstellung von langweiligen Musterungen oder im besten Falle von Schützenmahlzeiten begnügt und ihre Aufgaben auch zu allgemeiner Zufriedenheit gelöst hatten, wenn nur jeder Teilnehmer dabei recht ähnlich herauskam. Bei Rembrandt mußte alles Leben und Bewegung sein, Leben in der Komposition wie in der Farbe, in dem hin und her wogenden, mit der Dunkelheit kämpfenden Licht, das sich in breitem Strom auf gewisse Einzelheiten, hier auf die vielen Gestalten

ergießt und einzelne Lokalfarben grell hervortreten läßt, wie in den Bewegungsmotiven der einzelnen Figuren. Auf Befehl des Hauptmanns hat der Trommler das Signal zum Sammeln gegeben, und rasch hat ein jeder von der Kompagnie nach seiner Waffe, einer Büchse, einer Hellebarde oder einer Lanze, der Fahnenträger nach der Fahne gegriffen, während der Hauptmann mit seinem Leutnant in lebhaftem Gespräch bereits in das helle Sonnenlicht der Straße getreten ist. Die Oertlichkeit hat Rembrandt absichtlich im unklaren gelassen. Nur ein Pfeiler im Hintergrunde, an dem ein Schild mit dem Namen der siebzehn auf dem Bilde Porträtierten hängt, gibt eine Andeutung der Architektur, vielleicht eines Flurs oder eines halbdunkeln Torwegs, aus dem die Gesellschaft zu einer Uebung oder einem Festschießen ins Freie zieht. Mit dem Trommler zählt man auch wirklich siebzehn Figuren, deren Gesichter vollständig zu sehen sind. Manchen sind freilich die Hinterköpfe abgeschnitten, und auch sonst sind einige schlecht fortgekommen, obwohl doch ein jeder, wie wir aus einer späteren Gerichtsverhandlung aus Anlaß des Vermögensverfalls des Meisters erfahren, seinen Anteil an den Kosten des Bildes (1600 Gulden) bezahlt hatte. Aber Rembrandt wollte eben trotz der phantastischen Grundstimmung des Bildes einen Ausschnitt aus dem Leben von unmittelbarer packender Naturwahrheit geben, und dieser seiner höchsten künstlerischen Absicht opferte er alle Rücksichten auf die persönliche Eitelkeit der Porträtierten. Es war ihm gleichgültig, ob der eine oder der andre zu kurz kam, wenn nur seine künstlerische, in diesem Falle vorwiegend koloristische Disposition nicht gestört wurde. Um die Lebenswahrheit zu erhöhen, läßt er zwei Knaben und ein Mädchen, die vielleicht draußen auf der Straße auf den Abmarsch gewartet haben, zwischen die Schützen hindurch laufen. Vielleicht gehört aber auch das kleine Mädchen zu der Schützengesellschaft, und der Hahn, den es an seinem Gürtel trägt, wäre dann einer der Preise beim Wettschießen. Aus dem Umstande, daß einzelne Figuren an den Seiten des Bildes nur noch teilweise sichtbar sind, und aus zwei mit Absicht veränderten alten Kopien ist die Meinung entstanden, daß die „Nachtwache“ im achtzehnten Jahrhundert, als sie aus dem Saale der „Kloveniersdoelen“ in das Rathaus von Amsterdam überführt wurde, auf beiden Seiten um ein nicht unbeträchtliches Stück verkürzt worden sei. Diese Meinung ist aber jüngst als eine haltlose Legende nachgewiesen worden.

Dieses Gemälde, das wir heute als eine der höchsten Offenbarungen des malerischen Genies verehren, ist von den Zeitgenossen seines Schöpfers, insbesondere aber von den Bestellern, bei weitem nicht in gleichem Maße gewürdigt worden. Es erregte im Gegenteil unter den zunächst Beteiligten eine so allgemeine Unzufriedenheit, daß Rembrandts ganze Malerei in Mißkredit kam und die Gunst des Amsterdamer Publikums sich ebenso schnell von ihm abwandte, wie sie ihm zehn Jahre früher zugeflogen war. Banning Cocq und sein Leutnant konnten mit dem Platze und der Beleuchtung, die sie erhalten hatten, wohl zufrieden sein, desto weniger aber die andern, von denen doch auch jeder nach altem Herkommen seine hundert Gulden gezahlt hatte, wofür er sein gutes Recht fordern konnte. Um den Schaden wenigstens einigermaßen wieder gutzumachen, scheint man erst später auf den Gedanken gekommen zu sein, an dem Pfeiler das Schild mit den siebzehn Namen anzubringen. Jedenfalls hat aber der Maler Samuel van Hoogstraaten, der gerade zur Zeit, als Rembrandt die „Nachtwache“ malte, dessen Schüler war, recht, wenn er in seinem Buche über die „hohe Schule der Malerei“ sagt, „daß das Bild von allem verschieden war, was man bis dahin in Holland gemalt hatte“. Obwohl er auch sonst mit großer Begeisterung von dem Bilde spricht, „neben dem alle andern Bilder wie Kartenblätter aussähen“, kann er doch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es wünschenswert gewesen wäre, wenn „der Meister darauf etwas mehr Licht angezündet hätte“. Also hat auch der Schüler, der doch mit den

künstlerischen Gewohnheiten seines Lehrmeisters wohl vertraut war, die Empfindung gehabt, daß Rembrandt hier mit seinen Beleuchtungseffekten des Guten zu viel getan hatte.

Rembrandt selbst scheint übrigens die Enttäuschung, die sein Bild hervorrief, nicht allzu schwer empfunden zu haben. Denn in demselben Monat, in dem er das Schützenstück ablieferte, traf ihn ein viel schwererer Schlag. Nach der Geburt des kleinen Titus war Saskia, wie es scheint, von Siechtum befallen worden, das im Laufe des Jahres 1642 so rasch zunahm, daß sie sich entschloß, ihr Testament zu machen, dessen Abfassung am 5. Juni erfolgte. Sie setzte darin Rembrandt nicht nur als Universalerben ihres gemeinsamen Vermögens ein, das auf 40000 Gulden geschätzt wurde, sondern sie übergab ihm auch die freie Verwaltung ihres Vermögens im Interesse ihres Sohnes, ohne daß Rembrandt genötigt sein sollte, ein Verzeichnis des Vorhandenen aufzustellen. Sie bittet die Waisenkammer ausdrücklich, sich nicht einzumischen. Nur für den Fall, daß Rembrandt sich wieder verheiraten oder daß er seinen Sohn Titus überleben sollte, gibt sie einige Anweisungen zugunsten ihrer Verwandten. Aber auch darin sollte ihm kein Zwang auferlegt werden. Denn sie wisse, daß er ein Ehrenmann sei, und sie rechne darauf, daß er sich gewissenhaft seiner Verpflichtungen entledigen werde. Wenige Tage später, am 19. Juni, wurde Saskia begraben, und damit schwand auf lange Zeit der Sonnenschein aus dem Hause an der Breestraat. Noch eine Reihe von Jahren hindurch schreitet Saskias liebliche Gestalt durch Rembrandts Werk. Im Jahre nach ihrem Tode vollendete Rembrandt das schöne Bildnis der Berliner Galerie (S. 247), wohl das letzte, zu dem sie ihm noch gesessen hatte, bis der Tod dazwischen kam. Erst allmählich verblaßte ihre Gestalt in seiner Erinnerung. Desto lebendiger wurde dafür die des kleinen Titus, der etwa seit dem Anfang der fünfziger Jahre in Rembrandts Werk erscheint.

Durch den Tod Saskias wurde Rembrandts künstlerisches Schaffen keineswegs gelähmt oder auf längere Zeit unterbrochen. Er scheint vielmehr in der Arbeit den Trost gefunden zu haben, der ihn den schweren Schlag allmählich verwinden ließ. Denn in die folgende Periode seines Lebens, die etwa mit dem Jahre 1656 schließt, wo die Katastrophe seines vollständigen Bankerotts über ihn hereinbrach, fällt nicht nur eine ganz beträchtliche Zahl von Gemälden jeglicher Art und die Mehrzahl seiner schönsten Radierungen, sondern seine Kunst vertieft und verinnerlicht sich auch immer mehr, während sie nach außen hin ihre reichsten malerischen Mittel entfaltet. „Wenn der Name Rembrandt genannt wird,“ sagt Bode, „steht der Künstler so vor eines jeden Auge, wie er in d i e s e r Periode malt.“ Danach haben wir also in den Gemälden Rembrandts, die in der Zeit von 1642 bis 1656 entstanden sind, den Höhepunkt in dem gesamten Schaffen des Meisters zu würdigen, wenn es ihm auch gelungen ist, in dem letzten, kummervollen Jahrzehnt seines Lebens noch ab und zu seine ganze Kraft zusammenzufassen und ihr ein Meisterwerk vollgültigen Gepräges abzugewinnen.

In dieser Periode betrat Rembrandt sogar ein neues Gebiet seiner Kunst, das er bisher gar nicht oder nur beiläufig gepflegt hatte, die Landschaftsmalerei. Aber es fiel ihm nicht ein, mit den berufsmäßigen Landschaftsmalern zu wetteifern, die ein Hauptgewicht auf die naturgetreue Wiedergabe des landschaftlichen Objekts legten. Wie das Antlitz des Menschen wurde ihm jetzt die Landschaft ein Gefäß seiner Stimmungen. Wohl hat auch er sich gelegentlich mit der schlichten Wiedergabe eines Motivs begnügt, wie z. B. in der kleinen Winterlandschaft in Kassel (S. 310); aber sein höchstes Streben war doch darauf gerichtet, in das Innere der Naturseele zu dringen und ihre Geheimnisse zu entschleiern. In diesem Bestreben ist Rembrandt als der erste Landschaftsmaler im modernen Sinne anzuerkennen. Eine dichterische Kraft und

zugleich eine fast dramatische Stimmungsgewalt, wie sie z. B. die Landschaft mit dem Obelisken in Boston (S. 231), die Landschaft mit dem barmherzigen Samariter in Krakau (S. 233), die Landschaft mit Ruinen auf dem Berge in Kassel (S. 312) und die berühmte Mühle beim Marquess of Lansdowne (S. 313) offenbaren, haben in der gesamten niederländischen Landschaftsmalerei nicht ihresgleichen, selbst nicht in den Gemälden Jakob van Ruisdaels, der doch auch als Naturdichter einen hohen Rang einnimmt.

Aus der Fülle der übrigen, in diesem Zeitraum entstandenen Gemälde heben wir wiederum nur die für Rembrandts Kunst am meisten bezeichnenden hervor. Seitdem das Haus an der Breestraat seine Sonne verloren hatte, sah sich Rembrandt auch wieder mehr in seiner Nachbarschaft um, und da boten ihm die Bewohner des Judenviertels eine reiche Ausbeute an Modellen, die seinen biblischen Darstellungen zugute kamen. Schon in den dreißiger Jahren hatte er teils aus rein malerischem Interesse, teils in der Ueberzeugung, daß er biblische Szenen nicht lebenswahrer gestalten konnte, als wenn er sich die Juden seiner Zeit zum Muster nahm, Studien nach besonders charakteristischen Köpfen alter Juden gemacht, die gemeiniglich als „Rabbiner" bezeichnet werden, obgleich ihm wohl nur in seltenen Fällen gerade ein Rabbiner gesessen haben wird. Die beste dieser Bildnisstudien aus den dreißiger Jahren ist der von 1635 datierte „Rabbiner" beim Herzog von Devonshire (S. 186 rechts), der häufig von Schülern und Zeitgenossen des Meisters kopiert worden ist. Zehn Jahre später entstanden der „Rabbiner" in der Berliner Galerie (S. 359) und zwanzig Jahre später die Bildnisstudien jüdischer Greise in der Dresdner Galerie (S. 428 rechts) und in der Eremitage zu Petersburg (S. 427), denen sich, als aus derselben Sphäre stammend, die äußerst geistreiche Studie nach einem sitzenden alten Manne in der Berliner Galerie anreiht (S. 436 rechts), die auch durch die koloristisch reizvolle, die Lokalfarben wieder stärker betonende malerische Behandlung ungemein anziehend wirkt.

Unter den biblischen Bildern der vierziger und fünfziger Jahre wird man denen mit kleinen Figuren den Vorzug vor denen mit großen geben, weil jene viel intimere koloristische Reize entfalten, während die großen meist flauer im Ton sind. Von den ersteren sind besonders die Bathseba im Bade im Haag von 1643 (S. 228), die Ehebrecherin vor Christus von 1644 in der Londoner Nationalgalerie (S. 279), der blinde Tobias, der seiner Frau den Diebstahl der Ziege vorwirft, und der Traum Josephs, beide von 1645, in der Berliner Galerie (S. 283 und 282), die beiden heiligen Familien in Petersburg (S. 281) und in Kassel (S. 287) von 1645 und 1646, von denen besonders die letztere zu den Perlen Rembrandtscher Kunst gehört, die Anbetung der Hirten von 1646 in London (S. 285), die farbenprächtige, von den beiden Alten belauschte Susanna von 1647 in Berlin, mit besonders reich ausgebildetem landschaftlichem Hintergrunde (S. 289), Christus und die Jünger von Emmaus und der barmherzige Samariter in Paris (S. 294 und 293), beide aus dem Jahre 1648, die Vision Daniels in Berlin (S. 298), Christus und Magdalena in Braunschweig (S. 305) von 1651 und die den Joseph verklagende Frau des Potiphar von 1655 in der Berliner Galerie (S. 377) hervorzuheben. Das letztere Bild, von dem eine eigenhändige, aber in der Färbung ungleich mattere Wiederholung in Petersburg existiert (S. 376), offenbart wieder das Streben des Künstlers nach reicherer Farbenpracht, die aber durch das Helldunkel zu einer wunderbaren Harmonie zusammengestimmt ist. Ganz besonders anziehend ist dieses Bild auch durch die Feinheit und die sprechende Lebendigkeit der Charakteristik, die jedes dramatische Pathos, das doch hier sehr nahe gelegen hätte, vermeidet: die gleisnerische Heuchlerin, die mit verhaltener Wut ihre Anklagen gegen den Unschuldigen erhebt, der mißtrauische Gatte, der sich noch abwartend im

Hintergrunde hält, und der Angeklagte, der seine Unschuld mit fast komisch wirkender, aber getreu dem Leben abgelauschter Gebärde beteuert.

In dieser Periode widmete sich Rembrandt auch wieder der Bildnismalerei auf Bestellung, und er würde es jedenfalls noch mehr getan haben, wenn der Fehlschlag mit der Nachtwache nicht so ungünstig nachgewirkt hätte. Am Anfang dieser Zeit steht sogar ein Meisterwerk, das unter den Bildnissen Rembrandts einen Platz in erster Reihe beanspruchen darf, das um 1642 gemalte Porträt der Witwe des Admirals Swartenhout in Amsterdam (S. 262 u. 263). Hier ist Rembrandt, ohne einer phantastischen Laune zu folgen, wieder einmal mit strengster Objektivität der Natur nachgegangen. Die alte Dame war aber auch, wie ihr energischer Zug um die fest geschlossenen, schmalen Lippen erkennen läßt, ganz dazu angetan, dem Maler eine gebundene Marschroute vorzuschreiben: So will ich's und nicht anders! Wenn es der Fall gewesen, hat dem Künstler in diesem Falle der Zwang nicht geschadet. Mit unvergleichlicher Kunst hat er in dem Antlitz der Greisin widergespiegelt, was ein langes Leben voll Freude und Trübsal in ihr Herz geschrieben!

Wenn der Lebensweg Rembrandts den Künstler auch aufwärts führte, so ging es mit den äußeren Verhältnissen des Menschen nach dem Tode Saskias stetig bergab. Der Hauskauf hatte ihm neue Lasten auferlegt, und auch sein häusliches Leben machte ihm Sorgen, da er mit fremden Leuten auskommen mußte. Bis 1649 hatte ihm die Amme des kleinen Titus, Geertje Dirks, die Witwe eines Trompeters, die Wirtschaft geführt, und zwar in der ersten Zeit zu solcher beiderseitigen Zufriedenheit, daß sie sogar im Januar 1648 ein Testament zugunsten ihres Pflegebefohlenen machte, dem sie eine zärtliche Hüterin war. Dann trat aber plötzlich ein Umschwung ein, der vielleicht daraus zu erklären ist, daß Geertje sich Hoffnungen gemacht hatte, die Rembrandt nicht zu erfüllen gesonnen war. Im Oktober 1649 ließ er mit Hilfe zweier Zeugen gerichtlich feststellen, welche Verpflichtungen er gegen sie in Gestalt einer lebenslänglichen Jahresrente eingegangen war. Aber sie weigerte sich unter lebhaften Schmähungen, die Richtigkeit dieser Abmachungen anzuerkennen, und ein Jahr später machte es der Gemütszustand Geertjes nötig, daß sie in einem Spital in Gouda untergebracht werden mußte.

Rembrandt hatte um diese Zeit bereits ein Auge auf eine andre geworfen. Unter jenen beiden Zeugen, die er vor Gericht mitbrachte, befand sich ein damals dreiundzwanzigjähriges Mädchen, Hendrickje Stoffels aus Ransdorp, einem Dorfe an der westfälischen Grenze, das als Magd seinem Haushalte angehörte. Nach Geertjes Entfernung übernahm Hendrickje die Führung des Haushalts und die Sorge um den kleinen Titus, dessen zarte Körperbeschaffenheit einer besonderen Pflege bedurfte. Bald trat sie dem Herzen Rembrandts näher, und im August 1652 entsproß ihrer Verbindung das erste Kind, das aber unmittelbar nach der Geburt starb. Jetzt brauchte sich Rembrandt nicht mehr außer dem Hause umzusehen, wenigstens nicht nach weiblichen Modellen; denn Hendrickje war ihm jederzeit zur Hand. Unablässiges Naturstudium war ihm wie keinem andern Künstler seiner Zeit das Lebensbedürfnis seiner Kunst. Der beständige Umgang mit der Natur hielt seine Kunstfertigkeit in Fluß und gab ihr die Anregungen zur Stellung und Lösung immer neuer Probleme.

Dem Scharfblick Wilhelm Bodes ist es gelungen, eine Gruppe von Bildern zusammenzustellen, auf denen uns Hendrickjes Züge erhalten sind oder zu denen sie Modell gestanden hat. Ihre wirkliche Erscheinung lernen wir zuerst aus einem wundervollen, gegen 1652 gemalten Brustbilde im Louvre (S. 327) kennen, das Rembrandt mit dem ganzen Zauber seiner Kunst ausgestattet, man möchte beinahe sagen, mit einem romantischen Schimmer verklärt hat. Hier knüpft er wieder an die Phantastik

der Saskia-Bildnisse an. Auch Hendrickje hat er in ein Phantasiekostüm von prächtig schillernden Stoffen gesteckt und sie mit den kostbarsten Schmucksachen behängt, die er besaß. Eigentlich schön sind ihre Züge nicht zu nennen. Die Backenknochen treten ziemlich stark hervor, und die breite Nase stört die Harmonie des im übrigen anmutigen Gesichtes. Aber die jugendliche Frische der Haut, der eigentümliche, feuchte Blick, der Zärtlichkeit, Hingebung und Demut verrät, und der liebliche Zug um den fein geschnittenen Mund geben doch dem Ganzen einen unwiderstehlichen Reiz. Man begreift es, daß Rembrandt sie mit großem Vergnügen malte, wo sich ihm eine Gelegenheit zu besonderen Beleuchtungseffekten bot. Einmal hat er sie in einem Stuhle sitzend, nur mit einem Mantel bekleidet, wie sie eben dem Bade entstiegen ist, gemalt (S. 329), ein andres Mal im Bette liegend, von den Strahlen der Morgensonne beschienen (S. 408), und ein drittes Mal, wie sie sich gerade, vorsichtig mit den Füßen vorwärts tastend, anschickt, ins Bad zu steigen (S. 407 rechts). Das letztere Bild ist 1654 gemalt, und in demselben Jahre ist die Bathseba bei der Toilette im Louvre (S. 374) entstanden, auf der wir Hendrickjes Reize noch eingehender kennen lernen. Der Unterkörper hält einer Prüfung nach strengen Schönheitsgesetzen nicht Stich, desto mehr aber der Oberkörper, der zudem mit einer Delikatesse und einem Glanz der Färbung behandelt ist, daß er, wie Bode betont, einen Vergleich mit den schönsten ähnlichen Werken eines Giorgione, Tizian oder Correggio besteht. Wenn man daneben das häßliche und dürftige Modell in Betracht zieht, das Rembrandt zu Gebote stand, als er 1647 die Susanna im Bade malte (S. 289), begreift man erst, welch einen Gewinn Rembrandts Kunst aus seinem Verkehr mit Hendrickje Stoffels gezogen hat. Auch zu dem uns komisch anmutenden Bilde der den Amor liebkosenden Venus im Louvre (S. 480) hat sie Modell gestanden, aber nicht in mythologischer Nacktheit, die doch hier gerechtfertigt gewesen wäre, sondern in der vollen Bekleidung, mit der Rembrandt in seinem phantastischen Sinn, den er für streng geschichtlich hielt, seine heidnischen Götter und Göttinnen auszustatten pflegte, und zum letzten Male begegnen wir der treuen Hendrickje in einem etwa 1659 gemalten Bildnis in der Berliner Galerie (S. 409).

Es ist bezeichnend für die hohe Achtung, deren sich Rembrandt als Mensch und Künstler erfreute, daß die Freunde, die ihm treu geblieben, und die Verwandten des kleinen Titus an diesem Verhältnis keinen Anstoß nahmen, sondern weiter mit ihm verkehrten. Rembrandt konnte das Verhältnis zu Hendrickje, auch wenn er es gewollt hätte, nicht legitimieren, weil er dann den Anspruch auf die Hälfte von Saskias Vermögen verloren hätte, und er war allmählich in eine Lage geraten, die ihm die Auszahlung dieser Hälfte unmöglich gemacht hätte. Die Verwandten des Titus fanden es sogar in einem besonders kritischen Moment angezeigt, die Hälfte des Rembrandtschen Vermögens, das nach Saskias Testament ihrem Sohne verbleiben sollte, durch Aufnahme des Inventars gerichtlich feststellen zu lassen.

Wenn auch die Verwandten und Freunde trotz der puritanischen Gesinnung, die damals die holländische Gesellschaft beherrschte, über die Unregelmäßigkeit in Rembrandts häuslichem Leben hinwegsahen, so tat es die geistliche Behörde nicht. Im Jahre 1654 wurde Hendrickje vor das Konsistorium der kirchlichen Gemeinschaft, der sie angehörte, zitiert, wegen ihres unchristlichen Lebenswandels streng verwarnt und von dem Genuß des Abendmahls ausgeschlossen. Im Oktober desselben Jahres brachte sie eine Tochter zur Welt, die in der Taufe zur Erinnerung an Rembrandts Mutter den Namen Cornelia (Neeltgen) erhielt. Ernstere Folgen scheint die Verwarnung des Konsistoriums übrigens nicht gehabt zu haben, und mit der Zeit mag das Gerede verstummt sein, besonders nachdem die Familie das Haus an der Breestraat verlassen hatte und in eine andre Stadtgegend gezogen war. In der letzten Zeit ihres Lebens galt Hendrickje

jedenfalls vor der Welt als Rembrandts rechtmäßige Gattin, und seltsamerweise nennt sie sich auch in dem Protokoll über eine Verhandlung, bei der sie als Zeugin vernommen wurde, „Hausfrau des Kunstmalers Rembrandt van Rijn“.

Um die Mitte der fünfziger Jahre tritt auch Rembrandts Sohn Titus in den Kreis seiner Kunst, in Bildnissen, frei behandelten Bildnisstudien und Radierungen. Der zarte Knabe mit dem schmalen, feingeschnittenen Gesicht und den träumerischen Augen war dem Vater ein willkommenes und liebes Modell mehr. Wie er in dem von 1655 datierten Bildnis der vormaligen Galerie Kann erscheint, wohl dem naturgetreuesten und dem schönsten, das wir von Titus besitzen (S. 413 links), macht er, wie Emil Michel, einer der neuesten Biographen Rembrandts, feinsinnig bemerkt, ganz den Eindruck „eines jungen nordischen Prinzen, einer Art von sanftem und träumerischem Hamlet“, und diese Sanftmut des Charakters, die aus seinen Zügen spricht, hat sich auch in seinem Benehmen gegen den Vater nicht verleugnet, den er später unter den mißlichsten Verhältnissen gegen die Bedrängung seiner Gläubiger zu schützen suchte.

In dem Jahre 1655, wo dieses Bildnis entstanden ist, hatte die Katastrophe, der bald Rembrandts ganzes Besitztum zum Opfer fallen sollte, bereits ihre Schatten vorausgeworfen. In den Jahren 1653 und 1654 war er mehrere Male genötigt gewesen, Darlehen im Gesamtbetrage von fast 10000 Gulden aufzunehmen. Das eine Mal hatte ihm Jan Six, ein alter Verehrer seiner Kunst, der ihm schon manches Bild abgekauft, aus der Verlegenheit geholfen, und aus Dankbarkeit dafür, vielleicht aber auch auf Bestellung des ihm wohlgesinnten Mannes, hat er 1654 das berühmte Bildnis gemalt, das Six zum Ausgehen bereit, mit einem roten Mantel über dem grauen Anzug, darstellt (S. 429). Die Freiheit, Leichtigkeit und Breite der Behandlung sind hier aufs höchste getrieben. Fast scheint es, als hätte Rembrandt das Bildnis in einem Zuge hingestrichen, und dabei hat er in der Intimität der Auffassung Außerordentliches erreicht. Und eben dadurch unterscheidet er sich von Velazquez, mit dem man ihn, gerade im Hinblick auf dieses Bildnis, verglichen hat.

Die neuen Schulden, die Rembrandt gemacht, genügten nicht, seine Gläubiger zu befriedigen. Sie setzten es endlich durch, daß der Künstler von der Amsterdamer Schuldkammer für zahlungsunfähig erklärt und daß am 25. und 26. Juli 1656 ein genaues Inventar seiner gesamten Habe aufgenommen wurde, das sich noch erhalten hat. Wir erfahren daraus, welch eine Menge von kostbaren Möbeln (sogar eine vergoldete Bettstelle war darunter), Stoffen, Kostümen, Waffen, Rüstungen, Geräten und sonstigen Raritäten er zusammengebracht, und wie außerordentlich reich die Kunstsammlung war, die er sich teils nach seinem eignen Geschmack, teils, wie ihm der Zufall die Gelegenheit geboten, angelegt hatte. Neben den schon erwähnten Italienern waren seine Landsleute besonders reich vertreten, von den stammverwandten Vlamen Rubens, van Dyck und Brouwer. Eine Hauptrolle spielten die Kupferstiche und Radierungen. Von Stichen nach Raffael besaß er allein vier Bände und von Callotschen Radierungen einen Band. Weniger gut war es mit Rembrandts Bibliothek bestellt, da außer der Bibel, die sein Lieblingsbuch war und blieb, nur ein Trauerspiel „Medea“ von Jan Six, mehrere hochdeutsche Bücher, zum Teil mit Holzschnitten, und mehrere Sammelbände mit Abbildungen von antiken Statuen, von alten römischen Gebäuden und Landschaften, von türkischen Architekturen und Trachten u. s. w. namentlich erwähnt werden. Endlich wird auch eine Sammlung von antiken Bildwerken, wie es scheint in Originalen sowohl wie in Abgüssen, verzeichnet, darunter ein Laokoon, ein Amor, eine Büste des Homer und eine Reihe römischer Kaiserbüsten. Wie Rembrandt diese Antiken auf seinen Bildern verarbeitete, zeigt in höchst lehrreicher Weise die Darstellung des Homer auf dem Haager Bilde (S. 466) und das Ideal-

bildnis des Virgil (S. 426), wo die in Rembrandts Inventar erwähnte Homerbüste zu sehen ist.

Erst im Dezember des folgenden Jahres wurde auf Andrängen der Gläubiger mit der Versteigerung der Sammlungen begonnen, die auf etwa 11000 Gulden abgeschätzt worden waren, und zugleich mußte Rembrandt das Haus in der Breestraat verlassen, das ebenfalls zum Verkauf ausgesetzt wurde. Auf Kosten der Konkursmasse wurde er in der „Kaiserkrone", einem Gasthof in der Kalverstraat, einlogiert, während Titus und Hendrickje mit ihrer Tochter ein anderweitiges Unterkommen fanden. Die Versteigerung, die ebenfalls in jenem Gasthofe abgehalten wurde, brachte zunächst ein so ungünstiges Resultat, daß ein Teil der Sammlungen auf das nächste Jahr zurückgestellt wurde. Holland hatte sich von den Wunden, die ihm der große Unabhängigkeitskrieg geschlagen, immer noch nicht erholt, das Geld war knapp, und für Kunst- und Luxusgegenstände hatte man am wenigsten etwas übrig. Als dann im September 1658 der Rest, insbesondere die Stiche und Zeichnungen, verkauft wurden, war das Ergebnis auch nicht besser. Es blieb weit hinter der Schätzung zurück, da im ganzen noch nicht 5000 Gulden herauskamen. Dagegen wurde das Haus, das einen solideren Wert repräsentierte, für 11218 Gulden an einen Schuhmacher verkauft.

Damit war Rembrandts Konkurs aber noch keineswegs beendigt. Er blieb vielmehr seinen Gläubigern bis zu ihrer vollen Befriedigung haftpflichtig, nicht nur mit allem, was er jemals wieder besitzen, sondern auch mit dem, was er mit seiner Kunst verdienen würde. Um ihm wenigstens die Frucht seiner Arbeit zu sichern, kamen Titus und die tapfere Hendrickje auf den Gedanken, einen Kunsthandel zu gründen und Rembrandt als sachverständigen Beirat daran zu beteiligen. Nach dem Vertrag, den beide am 16. Dezember 1660 abschlossen, verpflichteten sie sich, Rembrandt Wohnung und Unterhalt zu geben, wofür dieser als Gegenleistung, die ziffernmäßig festgesetzt wurde, seine Arbeit einsetzen mußte. Auf diese Weise schützten sie Rembrandt vor den Verfolgungen seiner Gläubiger und gaben ihm zugleich Gelegenheit, sich wieder in Ruhe seiner Kunst widmen zu dürfen. Diese Vorsichtsmaßregel war um so nötiger, als Rembrandt selbst genugsam bewiesen hatte, daß er seine Geschäfte nicht selber zu führen imstande war, also dringend einer Vormundschaft bedurfte.

Um das Geld, das aus dem Hausverkauf und den Versteigerungen herausgekommen war, entspann sich dann noch ein langer Prozeß, da es sich darum handelte, für Titus die Hälfte von dem ganzen Besitz zu retten, die ihm nach dem Testament seiner Mutter zustand. Die Gläubiger behaupteten zunächst, daß Rembrandt nach dem Tode Saskias seinen Besitz mit 40000 Gulden zu hoch angegeben hätte, und nun wurden Zeugen über Zeugen vernommen, die sich über die Höhe der Einnahmen Rembrandts auszulassen hatten, darunter auch zwei Mitglieder von der Bürgerschützenkompagnie des Banning Cocq, die eben bekundeten, daß jeder der auf dem Schützenbilde Dargestellten 100 Gulden bezahlt hätte. Das Ergebnis des langen Streites war, daß Titus obsiegte und am 5. November 1665 auf seinen Teil 6952 Gulden herausbekam.

Es ist begreiflich, daß Rembrandt in diesen stürmischen Jahren, die ihn um den ganzen Ertrag seiner Lebensarbeit brachten, verhältnismäßig wenig produzierte, und daß die trübe Stimmung, unter der er litt, auch seine Kunst beeinflußte. Die Färbung seiner Bilder wurde immer trüber, schwerer und eintöniger, die Behandlung immer breiter und flüchtiger, und er gab sich zuletzt keine Mühe mehr, die Farben zu verreiben und zu verschmelzen, wie er es früher getan. Nichtsdestoweniger entstand auch in den Jahren 1655—1660 noch eine ganze Anzahl hervorragender Werke, von denen wir einige, wie z. B. die Anatomie des Dr. Deyman (S. 437) und „Joseph und die Frau des Potiphar" in der Berliner Galerie (S. 377) schon genannt haben. Letzteres Bild ist ausnahmsweise

wieder farbiger gehalten, und ein gleiches gilt von der prachtvollen, flott hingeschriebenen Studie nach einem geschlachteten Ochsen im Louvre (S. 449 links), dem „Zinsgroschen“ bei Lord Allondale in London (S. 380), beide 1655 gemalt, und von der herrlichen Anbetung der Könige im Buckingham-Palaste von 1657 (S. 387), die schon zu Rembrandts Zeiten, wie mehrere Kopien beweisen, hoch geschätzt wurde. Auch der „Segen Jakobs“ in der Galerie zu Kassel, von 1656 (S. 381), gehört wegen der Größe und der ergreifenden Einfachheit der Auffassung zu den bedeutendsten Werken aus dieser Zeit, obwohl die Färbung bereits matter und einförmiger ist. Aber das Bild leidet nicht so sehr darunter wie zwei bekannte Gemälde der Berliner Galerie mit lebensgroßen Figuren, die Ende der fünfziger Jahre entstanden sind: Jakob, der mit dem Engel ringt, und Moses, die Gesetzestafeln zerschmetternd (S. 394).

Wie Rembrandt selbst um diese Zeit ausgesehen hat, lernen wir am besten aus dem Selbstporträt im Wiener Hofmuseum (um 1657, S. 399) und dem jetzt in New York befindlichen, vordem dem Earl of Ilchester gehörenden Bildnis von 1658 (S. 400) kennen. Nachdem er seinen reichen Vorrat an Kostümen und seine ganze eigne Garderobe eingebüßt, verstand es sich ganz von selbst, daß er sich nur im einfachen Hausrock, in seinem braunen Malkittel mit Barett oder Hausmütze porträtierte, und der geringe Aufwand von Lokalfarben, dessen er dabei bedurfte, entsprach auch ganz seiner Gemütsstimmung. Mochten sich die äußeren Verhältnisse auch noch so ungünstig gestalten, mochte ihm das Malen durch den Mangel an richtigem Licht auch noch so sehr erschwert werden — er mußte malen; denn malen war ihm gleichbedeutend mit leben. So mehrt sich denn seit dem Ende der fünfziger Jahre wieder die Zahl seiner Selbstbildnisse, die er aus Mangel an Aufträgen und an andern Modellen ausführte, um seine unablässig auf die Erweiterung und Verbesserung seiner Malmethode gerichteten Versuche nicht zu unterbrechen. Diese Selbstbildnisse, die von jetzt ab in ununterbrochener Reihenfolge bis zum Jahre seines Todes reichen, sind staunenswerte malerische Leistungen. Sie lassen uns aber auch mit Schrecken erkennen, wie Rembrandts körperlicher Verfall mit reißender Schnelligkeit zunahm, wie seine Züge immer schwammiger und aufgedunsener, sein Körper immer unförmlicher wurde und seine Augen immer mehr an Glanz verloren und trüber und starrer wurden. Es ist durch nichts erwiesen, daß Rembrandt seinen körperlichen Verfall, etwa durch Trunksucht, selbst verschuldet hätte. Der Klatsch seiner und der späteren Zeit, der um seine Person ganz besonders üppig gewuchert hat, würde uns sonst dieses Laster Rembrandts nicht vorenthalten haben. Es ist vielmehr anzunehmen, daß die mühselige Arbeit des Radierens und Aetzens in den ärmlichen, schlecht beleuchteten Räumen, mit denen er sich nach der Vertreibung aus seinem Hause begnügen mußte, sein Augenlicht angegriffen und schließlich so verdorben hat, daß er sich in den letzten Jahren seines Lebens nicht selten auf flüchtige Andeutungen beschränken mußte. Sein kühnes, zielbewußtes Wollen leuchtet aber mit überzeugender Kraft auch aus seinen Selbstbildnissen der letzten Jahre heraus, indem er sich ein weißes Tuch um den Kopf bindet und von diesem als dem höchsten Lichtpunkt das Licht auf das Antlitz ausstrahlen läßt. Die Bildnisse in der Bridgewater-Galerie, von 1659 (S. 401), im Louvre, von 1660 (S. 405), in der Nationalgalerie in London (S. 402), bei Lord Iveagh (S. 477), beim Earl of Kinnaird (S. 475), im Museum zu Aix (S. 404), beim Herzog von Buccleuch (S. 403) und bei Sir Audley W. Neeld (S. 479 rechts) zeigen Rembrandt zu verschiedenen Zeiten des letzten Jahrzehnts seines Lebens, äußerlich vernachlässigt, in schmutzigbraunem Arbeitskittel, an dem er sich seine Pinsel abgewischt haben soll, aber immer noch aufrecht und bei der Arbeit, wie Pinsel und Palette in seinen Händen beweisen. Das Bild bei Sir A. W. Neeld trägt sogar deutlich die Jahreszahl 1669, so daß es also im Todesjahre des Künstlers gemalt wäre. Wenn die Jahreszahl richtig

gelesen wird, könnte man aus der „stillvergnügten, fast spöttisch lächelnden“ Miene des Meisters den Schluß ziehen, daß er am Ende noch, innerlich wenigstens, über alle Widerwärtigkeiten triumphiert hat, die ihm die letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens vergällt hatten.

Durch das Abkommen, das Hendrickje und Titus zu Rembrandts Gunsten getroffen, wurde ihm zunächst die Möglichkeit eines ruhigen Schaffens gewährleistet. Die Familie wurde sogar für längere Zeit, von 1661 bis 1664, in einem Hause draußen an der Rozengracht seßhaft, und gerade um 1661 hatte Rembrandt die Ruhe ganz besonders nötig. Denn es waren ihm wieder zwei große Aufträge zuteil geworden. Der eine war sogar ein Bild zur Ausschmückung des Stadthauses, das ursprünglich Govaert Flinck, einer seiner Schüler, malen sollte, der aber gestorben war, bevor er an die Ausführung gehen konnte (1660). Jetzt sollte Rembrandt an seine Stelle treten. Aber er scheint mit dem Gemälde ein ähnliches Mißgeschick gehabt zu haben wie mit der „Nachtwache“. Diesmal war es ein wirkliches Nachtstück, zu dem ihm aber das Thema jedenfalls gestellt worden ist. Er sollte nämlich eine Episode aus der ältesten holländischen Geschichte darstellen, die Verschwörung des Claudius Civilis oder vielmehr ein nächtliches Mahl, bei dem dieser die Häuptlinge der Bataver zu dem Entschluß bringt, das Joch der Römer abzuschütteln. Rembrandt wird wieder, seiner Gewohnheit gemäß, das Malerisch-Phantastische vor dem Historischen, rein Erzählenden, das seine Auftraggeber haben wollten, betont haben, und das mißfiel den Häuptern der Stadt. Jedenfalls hat das Gemälde nur sehr kurze Zeit an seinem Bestimmungsorte gehangen. Dann kam es in die Rumpelkammer und wurde seines kolossalen Umfangs wegen in mehrere Teile zerschnitten, von denen ein 3 Meter breites und 2 Meter hohes Stück, das etwa den vierten Teil des Ganzen ausmacht, in das Museum zu Stockholm geraten ist (S. 465 unten).

Dergleichen Darstellungen lagen eben nicht im Bereiche Rembrandtscher Kunst, die doch sonst so vielumfassend war, desto mehr aber der zweite Auftrag, den er ebenfalls im Jahre 1661 ausgeführt und der uns jenes Meisterwerk beschert hat, mit dem der Künstler, wie Bredius, Hollands feinster Rembrandt-Kenner, sagt, auf der höchsten Höhe seines Könnens angelangt ist: „Vollkommeneres hat er weder vorher noch nachher geschaffen.“ Es ist wieder ein Korporationsbild, die sogenannten „Staalmeesters“ (S. 492—494), d. h. die Vorsteher der Tuchmachergilde, die das von den Mitgliedern der Zunft gefertigte Tuch auf seine Güte zu prüfen und das für gut befundene mit einem Bleisiegel zu versehen hatten. Sechs Männer in schwarzer Tracht sind um einen mit einem roten Smyrnateppich bedeckten Tisch versammelt — das ist alles. Aber gerade durch diese verblüffende Einfachheit und Wahrheit, mit denen sich eine gleiche Schlichtheit in der Breite der malerischen Behandlung verbindet, ist die erstaunlichste Wirkung erzielt worden. Rembrandt hat sich die unangenehme Erfahrung, die er mit der „Nachtwache“ gemacht, zu Herzen genommen. Jeder der Dargestellten ist zu seinem Rechte gekommen, und doch hat Rembrandt die malerischen Grundsätze, denen er damals gefolgt war, in keinem Punkte verleugnet. Die pastose Breite der malerischen Behandlung, die dieses Werk auszeichnet, hat er, wie Bredius treffend hervorhebt, nur noch in zwei Bildern dieser Spätzeit übertroffen, in der sogenannten „Judenbraut“ im Reichsmuseum zu Amsterdam (S. 487) und in einem Familienbildnis im Museum zu Braunschweig (S. 488), wohl dem letzten Bilde, das er auf Bestellung gemalt hat. Jedenfalls lassen diese drei Werke im Verein mit seinen Selbstbildnissen erkennen, daß Rembrandts geistige Kraft noch keineswegs gebrochen war, daß er vielmehr noch nach immer neuen malerischen Problemen ausschaute, als ihm der Tod den Pinsel aus der Hand nahm.

Noch am Abende seines Lebens hatte der greise Meister die schwersten Prüfungen zu bestehen. Kurz vor 1664 war seine Hendrickje gestorben, und im September 1668 starb Titus, nachdem er sich wenige Monate vorher verheiratet hatte. Im März des folgenden Jahres brachte seine Witwe eine Tochter zur Welt. In völliger Vereinsamung, von seinen Landsleuten, die ihn einst aufs höchste gefeiert hatten, gänzlich vergessen, starb Rembrandt in der ersten Oktoberwoche des Jahres 1669. Lakonisch melden die Totenregister der Westerkerk, in der Rembrandt seine letzte Ruhestätte fand: „Dienstag, 8. Oktober 1669, Rembrandt van Rijn, Maler, an der Rozengracht gegenüber dem Doolhof." Mit dem 8. Oktober ist der Tag seiner Beisetzung, nicht sein Sterbetag gemeint. Daß er in bitterster Armut starb, wird uns noch durch ein nach seinem Tode aufgenommenes Inventar bestätigt, worin ausdrücklich hervorgehoben wird, daß er nichts an Eigentum hinterlassen hat, „mit Ausnahme seiner Kleider aus Wolle und Leinwand und seiner Arbeitsgeräte". So endete ein Künstlerleben, das unter so günstigen Vorzeichen begonnen und lange Zeit im leuchtendsten Sonnenglanz gestanden hatte, als erschütterndes Trauerspiel!

Rembrandt war schon bei Lebzeiten so gründlich vergessen worden, daß man bald nach seinem Tode eines seiner Bildnisse für sechs Groschen kaufen konnte, was uns einer seiner Großneffen in einem 1702 erschienenen Buche, „Das Statuenkabinett", mit gerechtem Zorn berichtet. Aber das Blatt wendete sich bald wieder. Wie derselbe Berichterstatter erzählt, stieg ein solches Porträt in kurzer Zeit auf elf Gulden, und zur Zeit, als jenes Buch erschien, „mußte man schon einige hundert Gulden daran wenden, wenn man eines dieser stolzen Gemälde erwerben wollte". Und von da ab ist der Preis der Rembrandtschen Bilder beständig gestiegen, bis er in unsern Tagen eine so phantastische Höhe erreicht hat, daß sich Bilder wie die „Nachtwache" und die „Staalmeesters" ebensosehr jeder realen Schätzung entziehen wie etwa Raffaels „Sixtinische Madonna" oder Tizians „Himmlische und irdische Liebe".

Obwohl Rembrandt durch Lehre und Beispiel, durch seine Schüler wie durch seine Werke, einen mächtigen Einfluß auf die Kunst seiner Zeit und insbesondere seines Landes ausgeübt hat, hat dieser Einfluß nicht lange angehalten, weil seine Schüler, besser auf ihren Vorteil bedacht als ihr Meister, rechtzeitig andre Wege einschlugen, als sie sahen, daß der Modegeschmack sich von Rembrandts Art abgewandt hatte. Für uns aber liegt ihre Bedeutung nur in dem, was sie von Rembrandt empfangen haben. Selbst Rembrandts gleichalteriger Freund, Jan Lievens, hat sein Bestes nicht in seinen von den Zeitgenossen gefeierten historischen und allegorischen Darstellungen, sondern in den von Rembrandt beeinflußten Bildern geleistet, unter denen das Opfer Isaaks im Braunschweiger Museum obenan steht, und ein gleiches gilt von Salomon Koninck. Von den eigentlichen Schülern Rembrandts sind ihm Gerbrandt van den Eeckhout, Govaert Flinck und Ferdinand Bol in Bildnissen wie in Geschichtsbildern am nächsten gekommen. Nächst ihnen sind der ungemein genial veranlagte, aber früh verstorbene Karel Fabritius, dann Jakob Backer, Jan Victors, Samuel van Hoogstraaten, Aert de Gelder und Nicolas Maes zu nennen, die sich alle in der Geschichte der holländischen Malerei einen geachteten Namen erworben haben. Insbesondere Nicolas Maes, der in der ersten von Rembrandt beeinflußten Periode seines Schaffens in Genrebildern und Bildnissen köstliche Werke von höchstem malerischem Reiz und intimster Wirkung geschaffen hat, während die unter dem Einfluß der Franzosen entstandenen Bildnisse seiner späteren Zeit in ihrer kühlen Manieriertheit eine bedauerliche Abkehr von der Natur erkennen lassen. Dieselbe Entwicklung nahm der mit Maes vielfach verwandte Pieter de Hooch, der Meister des in geschlossene Räume einfallenden Sonnenlichts und Hollands bester Innenraummaler, der ebenfalls in der ersten Hälfte seines Schaffens

sein Bestes in Rembrandtscher Art geleistet hat. Andre Schüler Rembrandts, wie der schon genannte Gerrit Dou und Willem de Poorter, knüpften an eine bestimmte Phase in der Entwicklung ihres Meisters an und bewahrten wenigstens ihrer Kunst, indem sie daran festhielten, den Eindruck der Geschlossenheit. Ein Gleiches tat zu seinem Vorteil auch Adriaen von Ostade, einer der Großmeister der holländischen Malerei, der nicht eigentlich Rembrandts Schüler gewesen ist, aber ihm auch das Beste seiner Kunst verdankt, indem er sich die etwa seit 1640 von Rembrandt gemalten Innenraumbilder mit heiligen Familien zum Muster nahm und daraus die Anregungen zu einer langen Reihe der malerisch reizvollsten Interieurs mit heiligen und profanen Figuren schöpfte.

So gingen allerorten die Samenkörner auf, die Rembrandt mit vollen, sorglosen Händen ausgestreut hatte. Wenn es dann eine Zeitlang schien, als wäre sein Einfluß geschwunden, sein Gedächtnis erloschen, so wurde es bald wieder um so lebendiger. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts warfen sich Stecher und Radierer mit wahrem Feuereifer auf die Gemälde Rembrandts, der ihnen allen in der Führung der Radiernadel ein unübertreffliches Vorbild war, und mit nicht geringerem Eifer begannen die Kunstfreunde in England Rembrandts Werke zu sammeln, so daß jetzt mehr als ein Drittel der uns bekannten Bilder des Meisters in englischem Besitze ist. Nach der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hat sich dann auch in Frankreich und Deutschland die Neigung der Kunstsammler wie der Kunstforscher in steigendem Maße Rembrandt zugewandt. Seine volle Größe haben uns aber erst die großen Rembrandt-Ausstellungen von 1898 und 1899 in Amsterdam und London offenbart, auf denen viele bis dahin völlig unbekannt gebliebene Werke des Meisters zum ersten Male in die Oeffentlichkeit gekommen sind. Aber auch sie scheinen den vollen Umfang des gewaltigen Könnens dieses seltenen Geistes nicht erschöpft zu haben. Noch manches neue Werk ist, wie aus der nachfolgenden stolzen Reihe von Gemälden hervorgeht, seitdem zutage getreten, und fast von jedem darf man sagen, daß es ein neues Blatt zu dem vollen Ruhmeskranze des Leidener Müllerssohnes fügt.

Adolf Rosenberg

REMBRANDTS GEMÄLDE

REMBRANDT'S PICTURES

LES TABLEAUX DE REMBRANDT

UBERSICHT DER STOFF-GRUPPEN

ANHANG

Abkürzungen – Abbreviations – Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Kupfer = on copper = sur cuivre
Auf Leinwand = on canvas = sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
Measures are noted in meters
Les mesures sont indiquées en mètres

= vergleiche die Erläuterungen (S. 547)
see the „Erläuterungen" p. 547
voyez les „Erläuterungen" p. 547

I.

RELIGIÖSE UND HISTORISCHE DARSTELLUNGEN

BIS 1631

RELIGIOUS AND HISTORICAL PAINTINGS

UNTIL 1631

TABLEAUX RELIGIEUX ET HISTORIQUES

JUSQU'A 1631



*Prag, Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim Auf Holz, H 0,65, B 0,47

Der Prophet Bileam

The prophet Balaam Um 1626–1627 Le prophète Balaam



* Berlin, Kaiser Friedrich Museum — Auf Holz, H 0,32, B 0,42

Der Geldwechsler

The money changer — 1627 — Le banquier

B 1



*Stuttgart, Kgl. Museum

Auf Holz, H. 0,70, B. 0,58

Paulus im Gefängnis

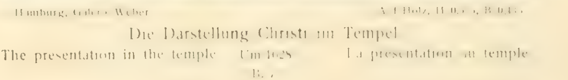
St. Paul in the prison

1627

Saint Paul dans la prison

B. 2





Hamburg, Galerie Weber — Auf Holz, H [illegible], B [illegible]

Die Darstellung Christi im Tempel

The presentation in the temple — Um 1628 — La présentation au temple

B. [illegible]



[illegible] von der Heydt — Auf Kupfer, H. 0,22, B 0,17

Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters (?)

St Peter and the soldiers of the high priest (?) — 1628 — Saint Pierre au milieu des soldats du grand-prêtre (?)

B. [illegible]



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,49

Simson und Delila

Samson and Dalila — 1628 — Samson et Dalila

B. 6



* Paris, Edouard Aynard — Auf Leinwand, H. 0,745, B. 0,635

Christus an der Martersäule

Christ at the column of torture — Um 1628 — Le Christ au poteau du martyre

B. 540



*Paris, Baron A von Schickler

Auf Leinwand, H. 0,79, B. 1,03

Judas bringt die Silberlinge zurück

Judas brings again the pieces of silver

Um 1629

B. 10

Judas rapportant les deniers



Paris, Madame André Jacquemart — Auf Holz, H. [illegible] B. 0,42

Christus und die Jünger in Emmaus

Christ and the disciples of Emmaus — Um 1629 — Le Christ et les disciples d'Emmaüs

E.



London, Otto Beit — Auf Holz, H. 0,42, B. 0,33

Der Zinsgroschen

The tribute money — 1629 — Le denier



New York Ch. T. Yerkes — Auf Holz. H 0,41 B 0,36

Die Auferweckung des Lazarus

The raising of Lazarus — Um 1630 — La résurrection de Lazare

B. 45



Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,50

David, vor Saul die Harfe spielend

Um 1630—1631

David playing the harp before Saul — David jouant de la harpe devant Saul

B. 46



Wien, Frau Baron Mayer — Auf Kupfer, H. 0,135, B. 0,135

Ein Gelehrter

A man of letters — Um 1629–1630 — Un savant

B. 4



*Turin, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,52, B. 0,41

Schlafender Greis

An old man sleeping — 1629 — Un vieillard dormant

B. 8

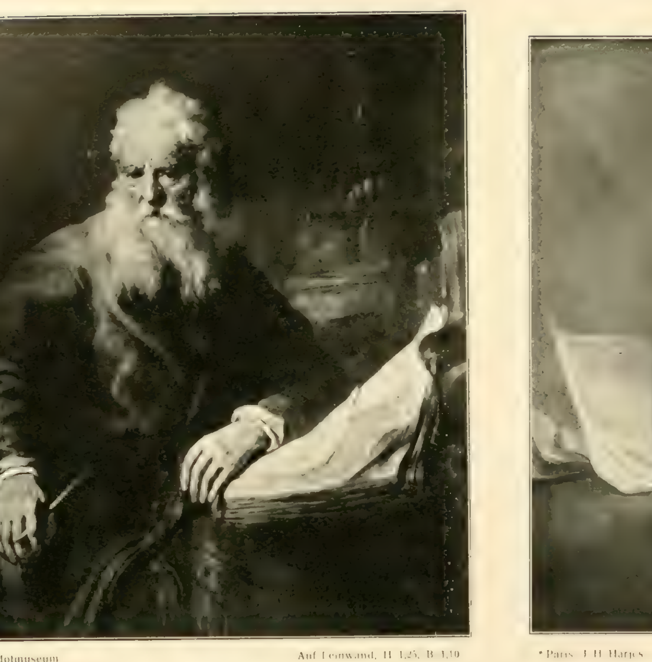


Nürnberg, Germanisches Museum — Auf Holz, H. 0,47, B. 0,39

Der Apostel Paulus

St. Paul — Um 1629–1630 — Saint Paul

B. 3



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H 1,25, B 1,10

Der Apostel Paulus

The apostle St Paul — Um 1630 — L'apotre Saint Paul

B. 35



* Paris. J. H. Harjes — Auf Leinwand, H 1,08, B 0,98

Paulus, an die Thessalonicher schreibend

St. Paul writing to the Thessalonians — Um 1630 — St. Paul écrivant aux Thessaloniens

B. 34



* Petersburg, Graf S. A. Stroganoff — Auf Holz, H 0,58, B 0,46

Jeremias, über die Zerstörung Jerusalems trauernd

Jeremiah mourning for the destruction of Jerusalem — 1630 — B. 39 — Jérémie pleurant la destruction de Jerusalem

Paris, Louvre — Auf Holz, H 0,585, B 0,459

Lesender Eremit

A hermit reading — 1630 — L'ermite lisant

B. 557

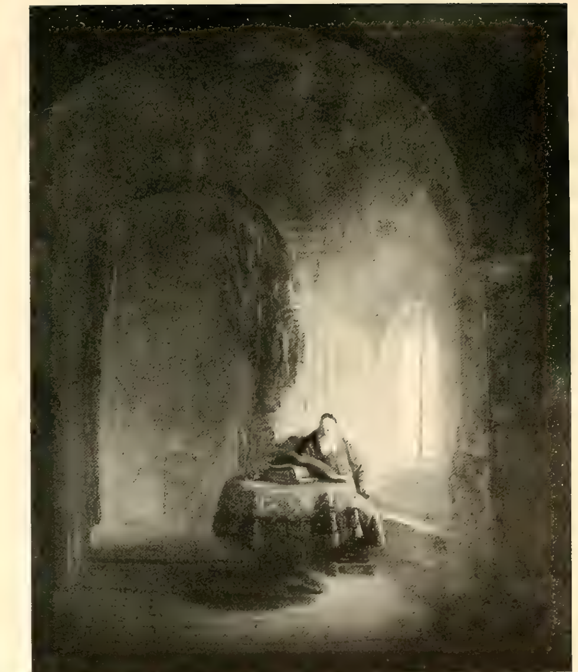


* Brüssel, Prince de Rubempré de Merode — Auf Holz, H 0,58, B 0,465

Petrus im Gefängnis

St. Peter in the prison — 1631 — Saint Pierre dans la prison

B. 41

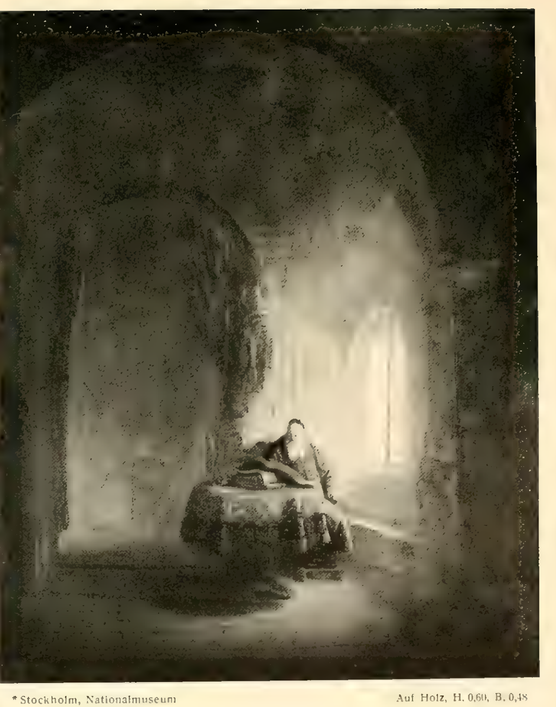


Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,44

Der Gelehrte

The man of letters — Um 1631 — Le savant

B. 43



* Stockholm, Nationalmuseum — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,48

Der heilige Anastasius

St. Anastasius — 1631 — Saint Anastase

B. 40



Paris, E. Warneck — [illegible]

Diana im Bade

Diana in the bath — Um 1630–1631 — Diane au bain

B. 47



Downton-Castle (England), A. R. Boughton Knight — Auf Holz, H 0,765, B 0,64

Ruhe auf der Flucht nach Aegypten

The rest during the flight to Egypt — Um 1630 — Le repos pendant la fuite en Egypte

B. 37



München, Alte Pinakothek | Auf Leinwand, H. 1,98, B. 1,30

Die Heilige Familie

The Holy Family | 1631 | La Sainte Famille

B. 38



* Haag, Museum — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,48

Simeon im Tempel

Simeon in the temple — 1631 — Siméon au temple

B. 44

II.

BILDNISSE BIS 1631

SELBSTBILDNISSE — DIE ELTERN REMBRANDTS — UNBEKANNTE

PORTRAITS UNTIL 1631

SELF-PORTRAITS
THE PARENTS OF REMBRANDT
UNKNOWN PERSONS

PORTRAITS JUSQU'A 1631

PORTRAITS DE L'ARTISTE
LES PARENTS DE REMBRANDT
PERSONNES INCONNUES



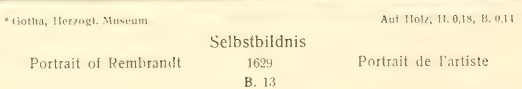
Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,16

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1627—1628 — Portrait de l'artiste

B. 11





* Gotha, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,18, B. 0,14

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1629 — Portrait de l'artiste

B. 13



Paris, Gräfin Henri Delaborde — Auf Kupfer, H. 0,145, B. 0,12

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1628 — Portrait de l'artiste

B. 549



Glasgow, William Beattie — Auf Holz, H. 0,255, B. 0,215

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1629 — Portrait de l'artiste

B. 14

Lemberg, Fürst Lubomirski — Auf Holz, H. 0,43, B. 0,33

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1628—1629 — Portrait de l'artiste

B. 546



Haag, Museum — Auf Kupfer, H. 0,154, B. 0,124

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1629—1630 — Portrait de l'artiste

B. 12



Besitzer: F. Stoop

Auf Holz, H. 0,43, B. 0,34

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt

Um 1629

B. 15

Portrait de l'artiste

Boston, Mrs. Gardner — Auf Holz, H. 0,885, B. 0,735

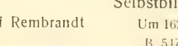
Selbstbildnis mit Federbarett

Portrait of Rembrandt — 1629 — Portrait de l'artiste

B. 18



London, R. B Berens — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,47

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1629 — Portrait de l'artiste

B. 517



Haag, Museum — Auf Holz, H. 0,375, B. 0,29

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1629 — Portrait de l'artiste

B. 16





*Budapest, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,49, B. 0,39

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1630 — Portrait de l'artiste

B. 17



Nordamerika (?), Privatbesitz

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1631 — Portrait de l'artiste



Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,47

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1631 — Portrait de l'artiste

B. 162

Paris, Dr. Paul Muller — Auf Holz, H. 0,165, B. 0,125

Rembrandts Vater

The father of Rembrandt — Um 1629 — Le père de Rembrandt

B. 541



Haag, Museum (Bredius) — Auf Holz, H. 0,17, B. 0,13

Rembrandts Mutter

The mother of Rembrandt — Um 1629 — La mère de Rembrandt

B. 19



London, Sir George Donaldson — Auf Holz, H 0,35, B. 0,29

Rembrandts Mutter

The mother of Rembrandt — Um 1630 — La mère de Rembrandt

B. 21

Windsor Castle — Auf Holz, H. 0,50, B. 0,35

Rembrandts Mutter

The mother of Rembrandt — Um 1630—1631 — La mère de Rembrandt

B. 24



Wilton House, Lord Pembroke — Auf Leinwand, H. 0,74, B. 0,61

Lesende alte Frau

An old woman reading — Um 1629 — Vieille femme lisant

B. 22



* Oldenburg, Grossherzogl. Galerie — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,48

Rembrandts Mutter als Prophetin Hanna

The mother of Rembrandt — 1631 — La mère de Rembrandt

B. 23



*Brighton, W. Chamberlain — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,51

Rembrandts Vater

The father of Rembrandt — Um 1629 — Le père de Rembrandt

B. 28



Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,36, B 0,27

Rembrandts Vater (?)

The father of Rembrandt (?) — Um 1630 — Le père de Rembrandt (?)

B. 27



Paris, Dr. Melville Wassermann — Auf Holz, H. 0,27, B. 0,22

Rembrandts Vater

The father of Rembrandt — Um 1629–1630 — Le père de Rembrandt

B. 25

Haag, Museum (Bredius) — Auf Holz, H. 0,47, B. 0,39

Rembrandts Vater

The father of Rembrandt — Um 1629 — Le père de Rembrandt

B. 30





* Kopenhagen, Museum — Auf Holz, H. 0,23, B. 0,17

Rembrandts Vater

The father of Rembrandt — Um 1629 — Le père de Rembrandt

B. 542



* Innsbruck, Ferdinandeum — Auf Holz, H. 0,215, B. 0,17

Rembrandts Vater

The father of Rembrandt — 1630 — Le pere de Rembrandt

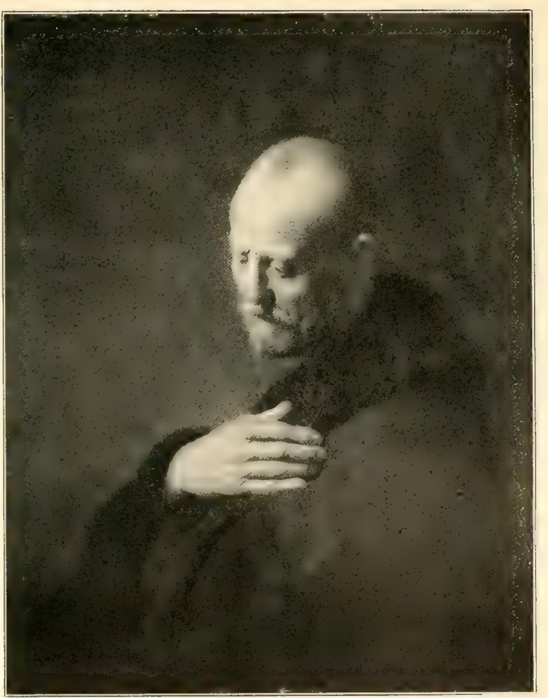
B. 20

*London, F. Fleischmann — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,51

Rembrandts Vater(?)

The father of Rembrandt (?) — 1631 — Le père de Rembrandt (?)

B. 544



Boston, Museum of Fine Arts — Auf Holz, H. 0,74, B. 0,60

Rembrandts Vater

The father of Rembrandt — Um 1629 — Le père de Rembrandt

B. 545



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,37

Rembrandts Vater (?)

The father of Rembrandt (?) — Um 1630—1631 — Le père de Rembrandt (?)

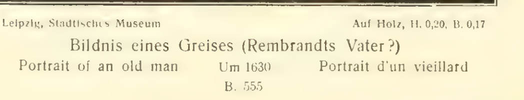
B. 31

* London, S. Neumann — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,62

Rembrandts Vater (?)

The father of Rembrandt (?) — Um 1630—1631 — Le père de Rembrandt (?)

B. 29

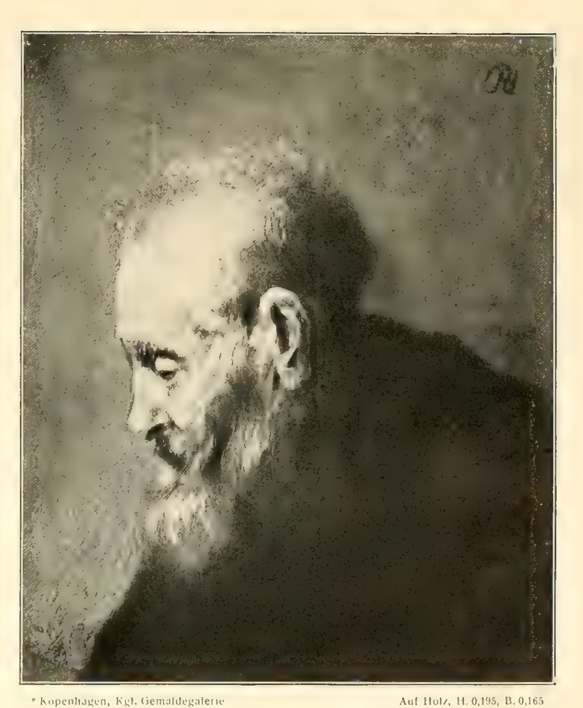


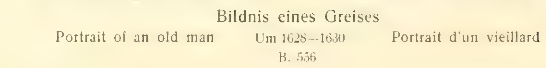
Leipzig, Städtisches Museum — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,17

Bildnis eines Greises (Rembrandts Vater?)

Portrait of an old man — Um 1630 — Portrait d'un vieillard

B. 555





* Kopenhagen, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0,195, B. 0,165

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1628—1630 — Portrait d'un vieillard

B. 556

Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H 0,66, B 0,5[illegible]

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — 1630 — Portrait d'un vieillard

B. 32



New York, Ernesto G. Fabbri — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,47

Studienkopf eines Greises

A study of an old man — Um 1630 — Etude de vieillard

B. 33



Brüssel, Mme. F. May

Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,64

Bildnis eines Mannes mit Turban

Portrait of a man with a turban

Um 1629

Portrait d'un homme portant un turban

B. 543



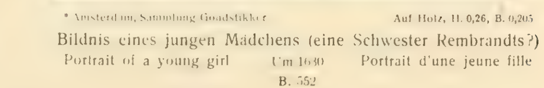


Nizza, John Jaffé — Auf Holz, H. 0,18, B 0,155

Männliches Bildnis

Portrait of a young man — Um 1630 — Portrait d'un jeune homme

B. 553



* Amsterdam, Sammlung Goudstikker — Auf Holz, H. 0,26, B. 0,205

Bildnis eines jungen Mädchens (eine Schwester Rembrandts?)

Portrait of a young girl — Um 1630 — Portrait d'une jeune fille

B. 552



*Vogelenzang (Holland), Texeira de Mattos Auf Holz, H. 0,57, B. 0,46

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man 1631 Portrait d'un jeune homme

B. 548

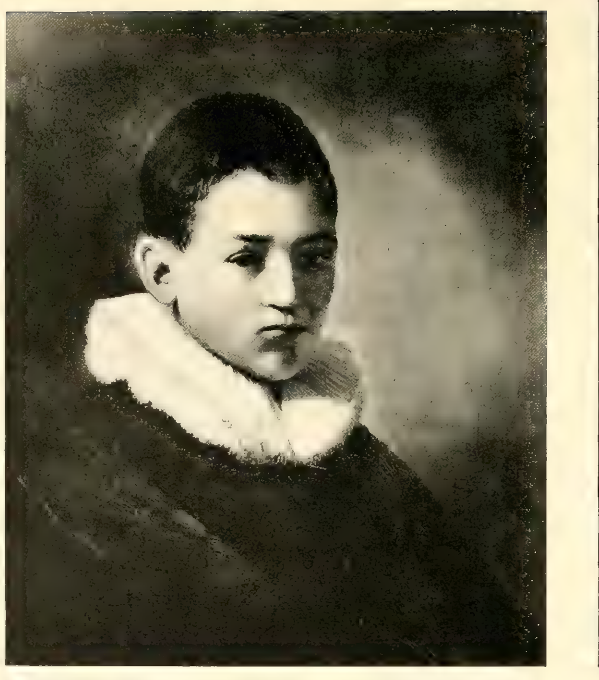


* Windsor Castle — Auf Holz, H 0,50, B 0,40

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — 1631 — Portrait d'un jeune homme

B. 40



Hamburg, Galerie Weber — Auf Holz, H. 0,45, B. 0,32

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1629—1630 — Portrait d'un jeune homme

B. 48



* Haag, Museum (Bredius) — Auf Holz, H. 0,564, B 0,415

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young girl — Um 1631 — Portrait d'une jeune fille

B. 52



Berlin, James Simon — Auf Holz. H. 0.42. B. 0.35

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young girl — Um 1631 — Portrait d'une jeune fille

B. 53

III.

BILDNISSE DER SOGEN. SCHWESTER REMBRANDTS

UND ZWEI SELBSTBILDNISSE DES KÜNSTLERS

PORTRAITS
OF THE SO-CALLED SISTER OF REMBRANDT
AND TWO PORTRAITS OF THE ARTIST

PORTRAITS
DITS DE LA SŒUR DE REMBRANDT
ET DEUX PORTRAITS DE L'ARTISTE

1631—1633



* Paris, Petit Palais, Sammlung Dutuit — Auf Holz, H. 0,81, B. 0,54

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1631 — Portrait de l'artiste

B. 55

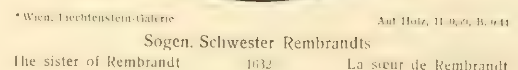


* Paris, Baron von A. Schickler — Auf Leinwand, H. 0,59, B. 0,46

Sogen. Schwester Rembrandts, Lisbeth van Rijn

The sister of Rembrandt — Um 1631 — La sœur de Rembrandt

B. 331



• Wien, Liechtenstein-Galerie — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,44

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt — 1632 — La sœur de Rembrandt

B. 57



• Mailand, Brera — Auf Holz, H. 0,55, B. 0,48

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt — 1632 — La sœur de Rembrandt

B. 56



*Richmond, Sir Frederic Cook

Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,53

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt

1632

La sœur de Rembrandt

B. 58



Leipzig, Alfred Thieme — Auf Holz, H. 0,56, B. 0,42

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt — Um 1632 — La sœur de Rembrandt

B. 59



* Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,54

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt — 1632 — La sœur de Rembrandt

B. 63

Petworth, Lord Leconfield — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,48

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt — Um 1632 — La sœur de Rembrandt

B. 60

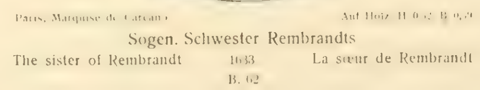


* Petworth, Lord Leconfield — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,48

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1632 — Portrait de l'artiste

B. 61



Paris, Marquise de Catean — Auf Holz H. 0,52 B. 0,39

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt — 1633 — La sœur de Rembrandt

B. 62



*London, J. B. Robinson — Auf Leinwand, H. 0,57, B. 0,43

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt — Um 1632 — La sœur de Rembrandt

B. 65



Wien, Max Ritter von Gutmann — Auf Holz. H. 0,50, B. 0,395

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt — Um 1632 — La sœur de Rembrandt



*Berlin, C. von Hollitscher — Auf Leinwand H. 0.72, B. 0.655

Sogen. Schwester Rembrandts

The sister of Rembrandt — 1633 — La sœur de Rembrandt

B. 66

IV.

BESTELLTE BILDNISSE

1631—1633

ORDERED PORTRAITS

1631—1633

PORTRAITS COMMANDÉS

1631—1633



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand. H. 1,13, B. 0,92

Bildnis eines Gelehrten

Portrait of a learned man — 1631 — Portrait d'un savant

B. 50



* London, J. Pierpont Morgan

Auf Holz, H 1,20, B 0,90

Bildnis des Nicolaus Ruts

Portrait of Nicholas Ruts

1631

Portrait de Nicolas Ruts

B. 51

New York, Freder. Th Heilmann — Auf Leinwand, H 0,635, B 0,495

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1631 — Portrait d'un jeune homme

B. 559



Petersburg, P. Delaroff — Auf Holz, H. 0,215, B. 0,16

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1632 — Portrait d'un jeune homme

B. 554



Dalskarth, Schottland, William A. Coats

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1632 — Portrait d'un jeune homme



* Haag, Museum

Auf Leinwand, H. 1,625, B. 2,165

Anatomie des Professor Tulp

The lesson of anatomy of the professor Tulp

1632

B. 55

La leçon d'anatomie du professeur Tulp



Haag, Museum

Anatomie des Professor Tulp

The lesson of anatomy of the professor Tulp (Detail)

(Ausschnitt) 1632

La leçon d'anatomie du professeur Tulp (Détail)



Haag, Museum

Anatomie des Professor Tulp
The lesson of anatomy of the professor Tulp (Ausschnitt) La leçon d'anatomie du professeur Tulp
(Detail) 1632 (Détail)



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,78

Bildnis des Schreib- und Rechenlehrers Coppenol

Portrait of the writing-master Coppenol — Um 1632–1633 — B. 71 — Portrait du maître d'écriture Coppenol



* Wien, Akademie der Künste — Auf Leinwand, H. 0,92, B. 0,71

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young lady — 1632 — B. 75 — Portrait d'une jeune femme



*Nivaa (Dänemark), J. Hage

Auf Holz, H. 0,765, B. 0,59

Weibliches Bildnis

Portrait of a lady

1632

Portrait d'une dame

B. 560



* New York, Mrs Henry O. Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,12, B 0,89

Bildnis eines Herren aus der Familie van Beresteyn

Portrait of a man from the family van Beresteyn

1632

Portrait d'un homme de la famille van Beresteyn

B. 82



* New York, Mrs. Henry O. Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,89

Bildnis einer Dame aus der Familie van Beresteyn

Portrait of a lady from the family van Beresteyn

1632

Portrait d'une dame de la famille van Beresteyn

B. 83

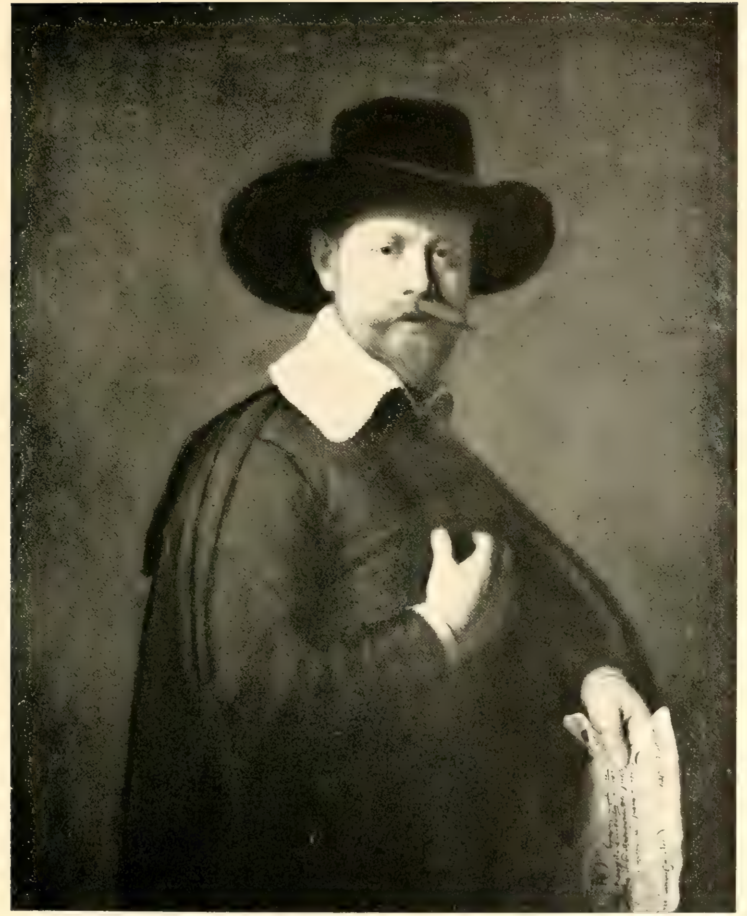


Paris, Sammlung des Barons Alphons von Rothschild | Auf Holz, H. 0,75 B. 0,555

Bildnis einer alten Dame

Portrait of an old lady | 1632 | Portrait d'une vieille dame

B. 85



*London, G. Lindsay Holford — Auf Holz, H. 0,93, B 0,76

Bildnis des Marten Looten

Portrait of Marten Looten — 1632 — Portrait de Marten Looten

B. 72



*New York, Mrs. Henry O. Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,91

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1632 — Portrait d'un homme

B. 73



*Vanås (Schweden), Graf Wachtmeister — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,46

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — 1632 — Portrait d'un jeune homme

B. 78



*Hamburg, Kunsthalle — Auf Holz, H. 0,28, B. 0,23

Bildnis des Maurits Huygens

Portrait of Maurits Huygens — 1632 — Portrait de Maurice Huygens

B. 76



*London, Dulwich College Gallery — Auf Holz, H. 0,28, B. 0,23

Bildnis eines jungen Mannes (Constantyn Huygens?)

Portrait of a young man — 1632 — Portrait d'un jeune homme

B. 77



* London, Wallace-Museum — Auf Leinwand, H 1,53, B 1,21

Bildnis des Jan Pellicorne mit seinem Sohne Caspar

Portrait of Jan Pellicorne with his son Caspar — Um 1632, B 79 — Portrait de Jean Pellicorne avec son fils Gaspard



* London, Wallace-Museum

Auf Leinwand, H 1,55, B. 1,21

Bildnis der Gattin des Jan Pellicorne mit ihrer Tochter

Portrait of the wife of Jan Pellicorne
with her daughter

1632

Portrait de la femme de Jean Pellicorne
avec sa fille

B. 80



* New York, James W. Ellsworth — Auf Holz, H. 0,72, B. 0,52

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1632 — Portrait d'un homme

B. 81



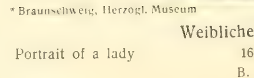
* Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,635, B. 0,48

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1632 — Portrait d'un homme

B. 86



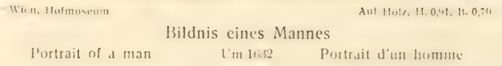


* Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,635, B. 0,48

Weibliches Bildnis

Portrait of a lady — 1633 — Portrait d'une femme

B. 87



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,91, B. 0,70

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — Um 1632 — Portrait d'un homme

B. 93



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,91, B. 0,70

Bildnis einer Frau

Portrait of a lady — Um 1632 — Portrait d'une femme

B. 94



* New York, Charles T. Yerkes — Auf Leinwand, H 1,02, B. 0,825

Bildnis eines Offiziers, wahrscheinlich Joris de Caullery

Portrait of an officer, probably Joris de Caullery — 1632 — Portrait d'un officier, probablement Joris de Caullery

B. 84



Paris, Henri Pereire — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,47

Bildnis des Gatten der Cornelia Pronck

Portrait of the husband of Cornelia Pronck — 1632 — Portrait du mari de Cornélie Pronck

B. 88



*Paris, Henri Pereire

Auf Holz, H. 0,60, B. 0,47

Bildnis der Cornelia Pronck

Portrait of Cornelia Pronck

1633

Portrait de Cornélie Pronck

B. 89



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H 0,67, B 0,52

Bildnis des Willem Burggraeff

1633

Portrait of Willem Burggraeff — Portrait de Guillaume Burggraeff

B. 96



* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Holz, H 0,67, B 0,56

Bildnis der Margarete van Bilderbeecq

1633

Portrait of Margaret van Bilderbeecq — Portrait de Marguerite van Bilderbeecq

B. 97



*Boston, Mrs. Gardner

Auf Leinwand, H 1,29, B. 1,075

Bildnis eines Ehepaars

Portrait of a married couple

1633

B. 99

Portrait d'un couple



New York, Mrs. Morris K. Jesup — Auf Holz, H 0,625, B 0,52

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1633 — Portrait d'un jeune homme

B. 90



New York, Mrs. Morris K. Jesup — Auf Holz, H. 0,625, B. 0,52

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young lady — Um 1633 — Portrait d'une jeune femme

B. 91



London, Buckingham-Palast — Auf Leinwand, H 1,15, B. 1,65

Der Schiffsbaumeister und seine Frau

The ship-builder and his wife — 1633 — Le constructeur de vaisseaux et sa femme

B. 105



* Mentmore, Lord Rosebery — Auf Leinwand, H. 1,22, B. 1,04

Johann Uyttenbogaert

Portrait of John Uyttenbogaert — 1633 — Portrait de Jean Uyttenbogaert

B. 562



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand. H. 1,23, B. 0,94

Bildnis des Dichters Jan Hermansz Krul

Portrait of the poet Jan Hermansz Krul — 1633 — Portrait du poète Jan Hermansz Krul

E. 98



* The Grange, Lord Ashburton

Auf Holz, H. 0,75, B. 0,63

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man

1633

B. 104

Portrait d'un homme



* Paris, Graf Edmond Pourtalès

Auf Leinwand, H. 1,25, B. 1,00

Männliches Bildnis

Portrait of a man

1633

Portrait d'un homme

B. 100



Petworth, Lord Leconfield

Auf Leinwand, H 1,27, B 1,01

Bildnis einer Dame
Um 1633
B. 101

Portrait of a lady

Portrait d'une dame



[illegible] — Auf Holz. H [illegible] B [illegible]

Bildnis einer Frau

Portrait of a lady — 1633 — Portrait d'une dame

B 561



Paris, Mme. Isaac Pereire

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,62

Bildnis einer jungen Frau

Um 1633

B. 92

Portrait of a young lady

Portrait d'une jeune femme

V.

RELIGIÖSE UND HISTORISCHE DARSTELLUNGEN STUDIEN ALTER MÄNNER UND ORIENTALEN 1632 UND 1633

RELIGIOUS AND HISTORICAL PAINTINGS
STUDIES OF OLD MEN
AND ORIENTALS
1632 AND 1633

TABLEAUX RELIGIEUX ET HISTORIQUES
ETUDES DE VIEILLARDS
ET D'ORIENTAUX
1632 ET 1633



*Rennes, Museum — Auf Holz, H 0,25, B. 0,21

Bathseba nach dem Bade

Bathshebah after the bath — 1632 — Bathséba après le bain

B. 558



* Haag, Museum (Bredius) Auf Holz, H. 0,345, B. 0,25

Die gefesselte Andromeda

The chained Andromeda Um 1632 Andromède enchaînée



Reims, P. Charbonneaux — Auf Holz, H. 0,435, B. 0,35

Minerva — Minerva — Minerve

Um 1632

B. 67



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz. H. 0,59, B. 0,48

Minerva — Minerva — Um 1632 — B. 68 — Minerve



* Wien, Liechtenstein-Galerie

Auf Leinwand, H 1,09, B 0,94

Bathseba bei der Toilette

The toilet of Bathshebah

1632

La toilette de Bathséba

B. 69



*Paris, Princesse de Broglie

Auf Holz, H. 0,60, B. 0,77

Der Raub der Europa

The rape of Europa

1632

L'enlèvement d'Europe

B. 71



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,83, B. 0,78

Der Raub der Proserpina

The rape of Proserpine

Um 1632

L'enlèvement de Proserpine

B. 70



London, Wallace-Museum — Auf Holz. H 0,25. B 0,205

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan — Um 1632–1633 — Le bon Samaritain

B. 123



Paris, Louvre

The philosopher

Der Philosoph
Um 1633
B. 121

Auf Holz, H. 0,29, B. 0,33

Le philosophe



* Paris, Louvre

The philosopher

Der Philosoph
1633
B. 122

Auf Holz, H. 0,29, B. 0,33

Le philosophe



Paris, Albert Lehmann

Auf Holz, H. 0,58, B 0,475

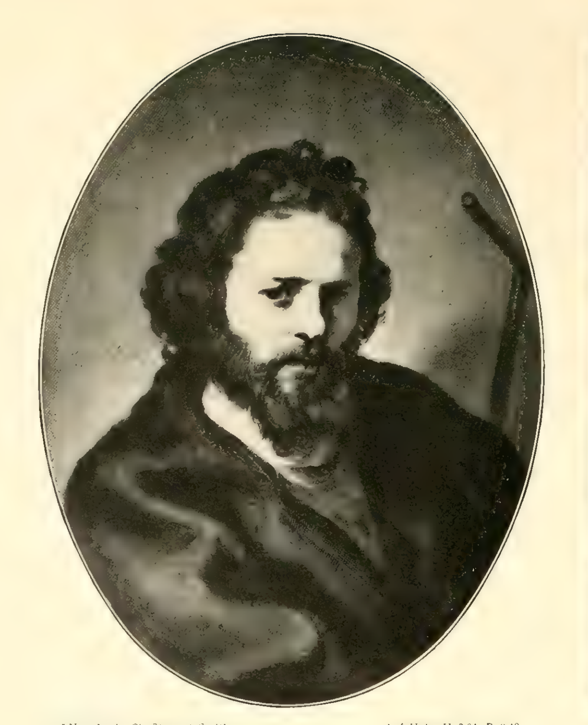
Hoherpriester

A high-priest

Um 1632

B. 42

Un grand-prêtre

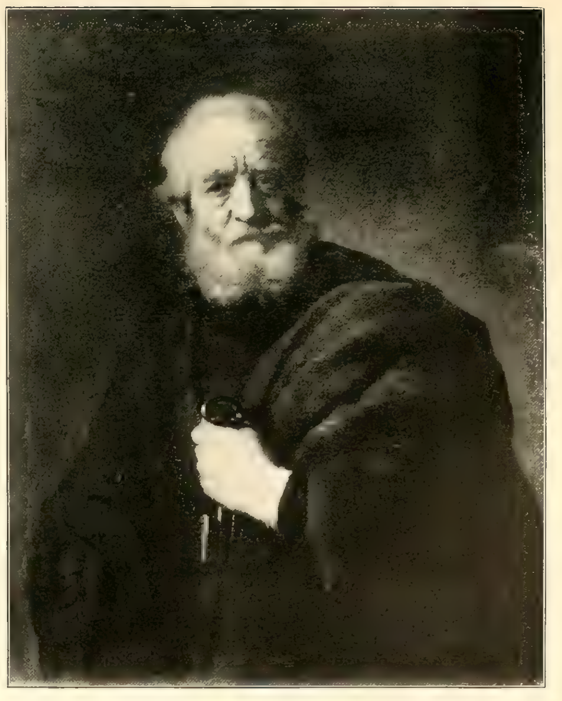


*New York, Ch. Stewart Smith — Auf Holz, H. 0,64, B 0,48

Johannes der Täufer

St. John the Baptist — 1632 — Saint Jean Baptiste

B. 134



*Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,62

Petrus

St. Peter — 1632 — Saint Pierre

B. 135



* Brussel, Leon Jansen — Auf Holz, H 0,098, B 0,067

Studienkopf

Study-head — 1633 — Tête d'étude

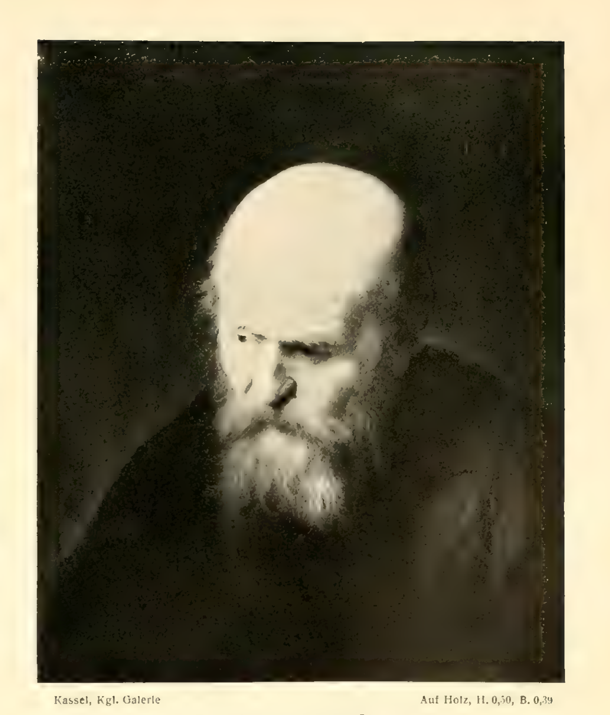
B. 565

Philadelphia, C. A. Griscom — Auf Holz, H. 0,64, B. 0,45

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1632 — Portrait d'un vieillard

B. 139

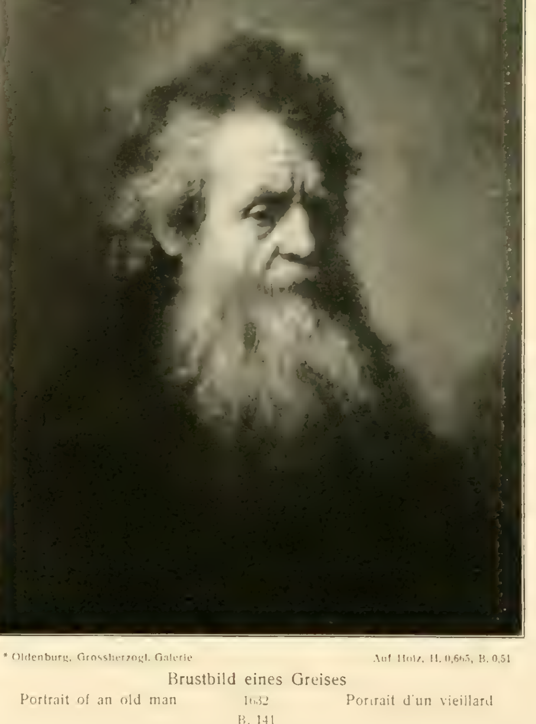


Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,50, B. 0,39

Der „Mann mit der Glatze“

The bald-headed man — 1632 — L'homme chauve

B. 136



* Oldenburg, Grossherzogl. Galerie — Auf Holz, H. 0,665, B. 0,51

Brustbild eines Greises

Portrait of an old man — 1632 — Portrait d'un vieillard

B. 141



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,59, B 0,49

Studienkopf eines alten Mannes

A study of an old man — 1632 — Etude d'après un vieillard

B. 137

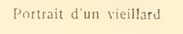
Paris, Dr. Max Wassermann — Auf Holz, H. 0,25, B. 0,19

Studienkopf eines Greises

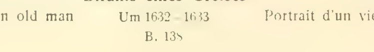
Study-head of an old man — Um 1633 — Tête d'étude d'un vieillard

B. 144









Woburn Abbey, Herzog von Bedford — Auf Holz, H. 0,71, B. 0,58

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1632–1633 — Portrait d'un vieillard

B. 138



*Metz, Stadt Museum — Auf Holz, H. 0,15, B. 0,42

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — 1633 — Portrait d'un vieillard

B. 143



Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,70, B. 0,56

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1633 — Portrait d'un vieillard

B. 142



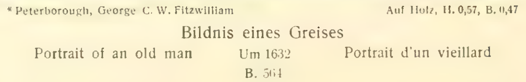
Oldenburg, Grossherzogl. Galerie — H. 0,615, B. 0,475

Brustbild eines Greises

Portrait of an old man — Um 1632 — Portrait d'un vieillard

B. 140





* Peterborough, George C. W. Fitzwilliam — Auf Holz, H. 0,57, B. 0,47

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1632 — Portrait d'un vieillard

B. 564



* New York, William K. Vanderbilt — Auf Leinwand, H 1,50, B. 1,21

Bildnis eines Orientalen

Portrait of an Oriental — 1632 — Portrait d'un Oriental

B. 145



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,76

Ein Orientale

An Oriental — Um 1633 — Un Oriental

P. 146



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,84, B. 0,63

Brustbild eines Türken

Portrait of a Turk — 1633 — Portrait d'un Turc

B. 147

VI.

BILDNISSE DER SASKIA, EINES KNABEN AUS DER UMGEBUNG DES KÜNSTLERS UND SELBSTBILDNISSE REMBRANDTS

1633—1637

PORTRAITS OF SASKIA, OF A BOY IN THE FAMILIARS OF THE ARTIST AND SELF-PORTRAITS OF REMBRANDT

1633—1637

PORTRAITS DE SASKIE, D'UN GARÇON DE L'ENTOURAGE DE L'ARTISTE ET PORTRAITS DE REMBRANDT LUI-MÊME

1633—1637



Haag, Dr. C. Hofstede de Groot — Auf Holz, H. 0,145, B. 0,105

Studienkopf der Saskia

A study of Saskia — Um 1633—1634 — Tête d'étude de Saskie

B. 160



* Paris, Madame André-Jacquemart — Auf Leinwand, H. 0,685, B. 0,555

Saskia van Uijlenburgh

1632

B. 149



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0.525, B. 0.415

Saskia van Uijlenburgh

1633

B. 151



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,98, B. 0,77

Saskia van Uijlenburgh
Um 1633—1634
B. 150



Auf Holz H. 0,65, B. 0,48

Saskia van Uijlenburgh

1633

B. 152



Philadelphia, P. A. B. Widener

Auf Holz, H. 0,59, B. 0,455

Saskia van Uijlenburgh
Um 1633
B. 153



London, Mrs. S. S. Joseph — Auf Holz, H. 0,675, B. 0,525

Saskia van Uijlenburgh

1635

B. 154



*Paris, Edmond de Rothschild — Auf Holz, H. 0,98, B. 0,70

Saskia van Uijlenburgh

1635

B. 155



* Pittsburg, A. M. Byers — Auf Leinwand, H. 0,785, B. 0,66

Saskia van Uijlenburgh

1636

B. 156



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 1,61, B. 1,31

Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin Saskia

Rembrandt and Saskia

Um 1634

B. 157

L'artiste et sa femme



London, Buckingham-Palast — Auf Leinwand, H. 1,53, B. 1,955

Bildnis des Künstlers und seiner Gattin Saskia

The artist and his wife Saskia — Um 1634–1635 — L'artiste et sa femme Saskie

B. 158



London, Herzog von Buccleuch — Auf Holz, H. 1,215, B. 0,965

Bildnis der Saskia als Flora

Portrait of Saskia as Flora — 1633 — Portrait de Saskie en Flore

B. 186



Paris, Adolphe Schloss — Auf Holz, H. 0,69, B. 0,525

Flora
Um 1633—1634
B. 190



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,25, B. 1,01

Bildnis der Saskia als Flora

Portrait of Saskia as Flora — 1634 — Portrait de Saskie en Flore

B. 189



Hermance, Coll. J. H. Meyer de Stadelhofen — Auf Leinwand, H. 0,67, B. 0,51

Bildnis der Saskia als Flora

Portrait of Saskia as Flora — Um 1634 — Portrait de Saskie en Flore



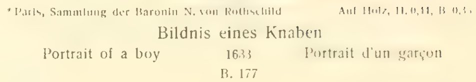
* London, Wallace-Museum — Auf Kupfer, H. 0,215, B. 0,145

Bildnis eines Knaben

Portrait of a boy — 1633 — Portrait d'un garçon

B. 178





* Paris, Sammlung der Baronin N. von Rothschild — Auf Holz, H. 0,11, B. 0,3.

Bildnis eines Knaben

Portrait of a boy — 1633 — Portrait d'un garçon

B. 177



Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,67, B. 0,48

Bildnis eines Knaben

Portrait of a boy

Um 1633

B. 179

Portrait d'un garçon

*Petersburg, Fürst Yussupoff — Auf Holz, H. 0,197, B 0,167

Bildnis eines Knaben

Portrait of a boy — 1633 — Portrait d'un garçon

B. 180



*Welbeck Abbey, Herzog von Portland — Auf Holz, H. 0,46, B. 0,345

Bildnis eines Knaben

Portrait of a boy — 1634 — Portrait d'un garçon

B. 181



* Paris, F. Warneck — Auf Holz, H. 0,205, B. 0,175

Rembrandt lachend. Studienkopf

Rembrandt laughing — 1633 — Rembrandt riant

B. 161



* Wien, Baron von Gutmann — Auf Holz, H. 0,575, B. 0,44

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1634 — Portrait de l'artiste

B. 172



* Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,53

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt

1634

Portrait de l'artiste

B. 164



*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,58, B. 0,45

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1633 — Portrait de l'artiste

B. 163



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,55, B. 0,46

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1633 1634 — Portrait de l'artiste

B. 168



Paris, Charles Sedelmeyer

Auf Holz, H. 0,675, B 0,525

Bildnis eines jungen Mannes
Um 1633
B. 567

Portrait of a young man

Portrait d'un jeune homme



'Haag, Museum — Auf Holz, H. 0,625, B. 0,47

Selbstbildnis als Offizier

Um 1634–1635

Portrait of Rembrandt as officer — B. 165 — Portrait de l'artiste en officier



London, Wallace-Museum — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,51

Selbstbildnis

Um 1634–1635

Portrait of Rembrandt — B. 166 — Portrait de l'artiste



Paris, Baron Gustav von Rothschild — Auf Leinwand, H. 1,25, B. 1,05

Der Fahnenträger (Selbstbildnis?)

The banner-bearer (Portrait of the artist?)

Um 1635

B. 206

Le porte-drapeau (Portrait de l'artiste?)



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,79, B. 0,64

Selbstbildnis mit der Sturmhaube

1634

Portrait of Rembrandt with a steel-cap — Portrait de l'artiste coiffé d'un casque

B. 169



Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,52

Selbstbildnis

Um 1634

Portrait of Rembrandt — Portrait de l'artiste

B. 170

Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,50

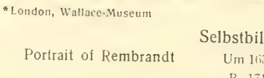
Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1635 — Portrait de l'artiste

B. 173



*London, Wallace-Museum — H. 0,63, B. 0,49



Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1634 — Portrait de l'artiste

B. 171



* Wien, Liechtenstein-Galerie — Auf Holz, H. 0,92, B. 0,72

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1635 — Portrait de l'artiste

B. 174



* Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,80, B. 0,62

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1637 — Portrait de l'artiste

B. 176

VII.

RELIGIÖSE UND HISTORISCHE DARSTELLUNGEN STUDIENKÖPFE

1633—1638

RELIGIOUS AND HISTORICAL PAINTINGS
STUDY-HEADS

1633—1638

TABLEAUX RELIGIEUX ET HISTORIQUES
TÊTES D'ETUDE

1633—1638



*London, Sir George Donaldson

Auf Leinwand, H. 1,22, B 0,96

Bellona
1633
B. 569

Portrait of Saskia as Bellona

Portrait de Saskie en Bellone



Haag, Museum v. Wageningen — Auf Holz, H. 0,543, B. 0,473

Bathseba mit dem Brief Davids

Bathshebah with the letter of David — Um 1634 — Bathséba avec la lettre de David



* Knowsley House, Earl of Derby

Auf Leinwand, H 1,61, B. 2,04

Mene Tekel
Um 1634—1635
B. 209



* Madrid, Prado Museum — Auf Leinwand, H. 1,42. B. 1,53

Sophonisbe empfängt den Giftbecher von ihrem Gatten Masinissa

Sophonisbe receiving the cup of poison from her husband Masinissa — 1634, B. 191 — Sophonisbe recevant une coupe à poison de son époux Masinissa



* London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H 0,535, B. 0,445

Christus vor Pilatus

Christ before Pilatus — 1633 — Le Christ devant Pilate

B. 214



* Glasgow, University College — Auf Holz, H 0,32, B 0,40

Die Grablegung Christi

The Entombment of Christ — Um 1633–1634 — La mise au tombeau

B. 130



* Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,53, B. 0,51

Der ungläubige Thomas

The incredulity of St. Thomas — 1634 — L'incrédulité de Saint Thomas

B. 133

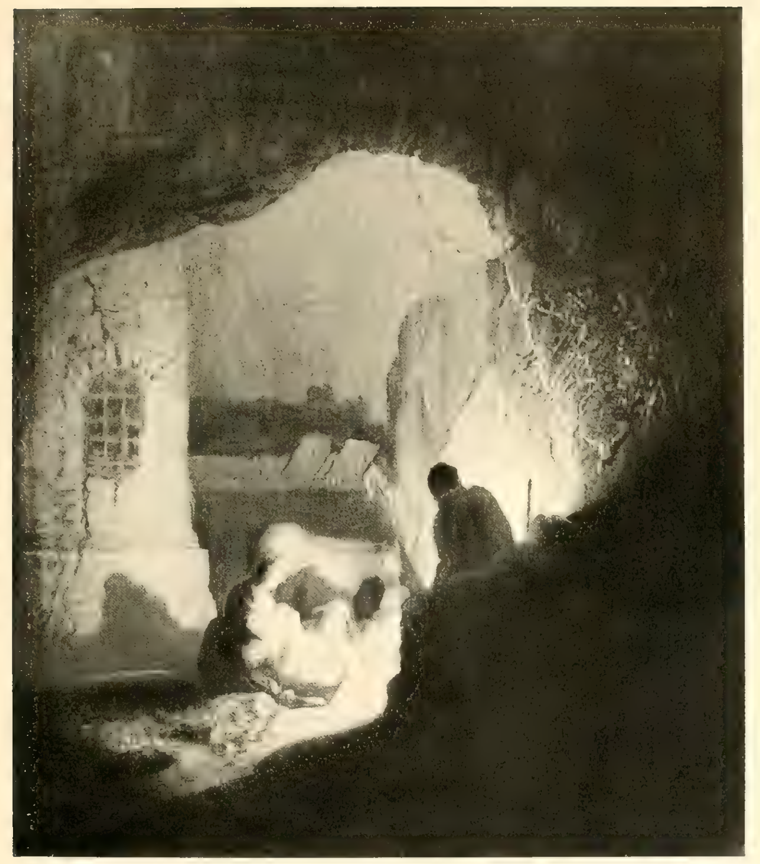


* Paris, Léon Bonnat — Auf Holz. H 0,28?, B 0,265

Mardachai vor Ahasver und Esther

Mordecai before Ahasuerus and Esther — Um 1633–1634 — Mardochai devant Assuerus et Esther

B. 213



* Haag, Museum — Auf Papier, H. 0,383, B. 0,35

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten

The rest during the flight to Egypt — Um 1634—1635 — Le repos pendant la fuite en Egypte

B. 132



* Boston, Mrs. Gardner — Auf Leinwand, H 1,595, B. 1,275

Christus auf dem Meer

Christ at sea — 1633 — Le Christ sur la mer

B. 120



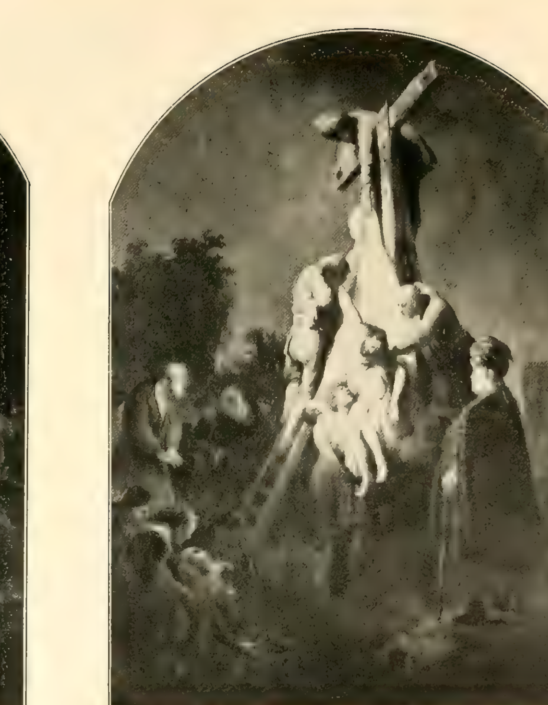
* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,72

Die Aufrichtung des Kreuzes

The raising of the cross — 1633 — L'érection de la croix

B. 124





* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,89, B. 0,65

Die Kreuzabnahme

The descent from the cross — 1633 — La descente de croix

B. 125



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,58, B. 1,17

Die Kreuzabnahme

The descent from the cross — 1634 — La descente de croix

B. 126



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,93, B. 0,69

Die Grablegung Christi

The entombment of Christ — 1639 — La mise au tombeau

B. 128



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,92, B. 0,67

Die Himmelfahrt Christi

The ascension of Christ — 1636 — L'ascension du Christ

B. 127



*München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,94, B. 0,70

Die Auferstehung Christi

The resurrection of Christ — 1639 — La résurrection du Christ

B. 131



* Philadelphia, John G. Johnson — Auf Leinwand, H. 0,47, B. 0,59

Die Findung Mosis

The salvation of Moses — Um 1635 — Moïse sauvé des eaux

B. 195



* Anholt, Fürst zu Salm-Salm — Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,95

Diana und Actaeon

Diana and Actæon — 1635 — Diane et Actéon

B. 196



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 1,715, B. 1,30

Ganymed in den Fängen des Adlers

The rape of Ganymedes — 1635 — L'enlèvement de Ganymède

B. 197



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,93, B. 1,33

Abrahams Opfer

The sacrifice of Abraham — 1635 — Le sacrifice d'Abraham

B. 207



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,56, B. 1,29

Simson bedroht seinen Schwiegervater

Samson menacing his father-in-law — 1635 — Samson menace son beau-père

B. 210



* Belton House, Earl of Brownlow — Auf Holz, H. 0,565, B. 0,675

Isaak segnet Esau

Isaac blessing Esau — Um 1636 — Isaac bénit Esaü

B. 217



Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Leinwand, H. 2,38, B. 2,87

Die Blendung Simsons

The blinding of Samson — 1636 — Samson pris par les Philistins

B. 211



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Papier auf Eichenholz, H. 0,62, B. 0,80

Predigt Johannes des Taufers

The sermon of St. John the Baptist — Um 1635–1636 — Le sermon de Saint Jean Baptiste

B. 215



* Amsterdam, Galerie Six — Auf Pappe, H. 0,50, B. 0,38

Joseph, seine Träume erzählend

Joseph relating his dreams — 1636 — Joseph racontant ses songes

B. 212



* Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H 1,85, B 2,03

Danae

1636

B. 194



Petersburg, Eremitage

Danae (Ausschnitt)
1636

Danae (Detail)

Danaé (Détail)



* Brüssel, Herzog von Arenberg

Auf Holz, H 0,48, B 0,39

Tobias heilt seinen Vater

Tobias healing his father

1636

B. 2[illegible]

Tobie guérissant son père



* Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,52

Der Engel verlässt Tobias

The angel quitting Tobias

1637

L'ange quittant Tobie

B. 219

Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H 0,41, B 0,31

Bathseba bei der Toilette

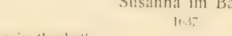
Um 1637—1638

The toilet of Bathshebah — La toilette de Bathséba

B. 192



* Haag, Museum — Auf Holz, H. 0,475, B. 0,39



Susanna im Bade

1637

Susan in the bath — Susanne au bain

B. 193



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,215, B. 1,625

Abraham bewirtet die drei Engel

Abraham receiving the three angels — Um 1636—1637 — Abraham recevant les trois anges

B. 223



Petersburg, Eremitage

Abraham bewirtet die drei Engel
(Ausschnitt)

Abraham receiving the three angels (Detail) — Um 1636–1637 — Abraham recevant les trois anges (Détail)



*Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,31, B. 0,42

Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg

The parable of the workers in the vineyard 1637 La parabole du maître de la vigne

B. 220



London, Otto Beit | Auf Holz. H 0,58, B 0,47

Der heilige Franz im Gebet

Francis praying | 1637 | Saint François en prière

B. 218



* London, Buckingham-Palast — Auf Holz, H 0,585, B 0,485

Christus als Gärtner

Christ appearing to Mary Magdalen — 1638 — Le Christ apparaît à Sainte Madeleine

B. 221



*Prag, Graf Nostitz — Auf Leinwand, H. 1,41, B. 1,35

Ein Rabbiner

A rabbin — 1634 — Un rabbin

B. 198

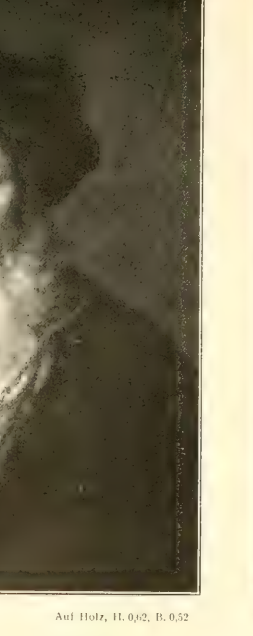


*Chatsworth, Herzog von Devonshire — Auf Holz, H. 1,05, B. 0,80

Ein Rabbiner

A rabbin — 1635 — Un rabbin

B 199



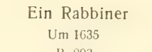
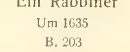
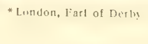
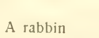
New York, Charles T. Yerkes — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,52

Ein Rabbiner
Um 1635
B. 202

A rabbin — Un rabbin



*London, Earl of Derby — Auf Holz, H. 0,715, B. 0,55

Ein Rabbiner
Um 1635
B. 203

A rabbin — Un rabbin



*Hampton Court, Palace — Auf Holz, H 0,70, B 0,60

Ein Rabbiner

A rabbin — 1635 — Un rabbin

B. 201



London, Buckingham Palast — Auf Leinwand, H 0,98, B 0,76

Ein Rabbiner

A rabbin — Um 1635—1636 — Un rabbin

B. 200



London, Wallace-Museum — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,505

Ein Neger im Jagdkostüm

A negro in hunting-dress — Um 1634 — Un nègre en costume de chasse

B. 118



*New York, W. B. Leeds — Auf Holz, H. 0,67, B. 0,54

Studienkopf eines Mannes

Study-head of a man — 1635 — Tête d'étude d'un homme

B. 204

VIII.

BESTELLTE BILDNISSE
1634—1637

ORDERED PORTRAITS
1634—1637

PORTRAITS COMMANDÉS
1634 à 1637



Cronberg i. T., A. de Ridder

Auf Holz, H. 0,70, B. 0,55

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — 1634 — Portrait d'un homme



*Paris, Adolphe Schloss — Auf Holz, H. 0,64, B. 0,47

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — 1634 — Portrait d'un vieillard

B. 566



*London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,685, B. 0,53

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old lady — 1634 — Portrait d'une dame âgée

B. 106



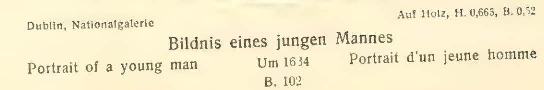
* Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,713, B. 0,533

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — 1634 — Portrait d'un jeune homme

B. 103





Dublin, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,665, B. 0,52

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1634 — Portrait d'un jeune homme

B. 102



Paris, Baron Gustav von Rothschild — Auf Leinwand, H. 2,07, B. 1,32

Bildnis des Martin Day

Portrait of Martin Day — 1634 — Portrait de Martin Day

B. 107



* Paris, Baron Gustav von Rothschild — Auf Leinwand, H. 2,07, B. 1,32

Bildnis der Machteld van Doorn

Portrait of Machteld van Doorn — 1634 — Portrait de Machteld van Doorn

B. 108



*Paris, Henri Schneider

Auf Leinwand, H. 1,73, B. 1,25

Bildnis des Hans Alenson

Portrait of Hans Alenson

1634

B. 109

Portrait de Hans Alenson



*Paris, Henri Schneider

Auf Leinwand. H. 1,73, B. 1,25

Die Gattin des Hans Alenson

The wife of Hans Alenson

1634

B. 110

La femme de Jean Alenson



St. Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,70, B. 0,52

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — 1634 — Portrait d'un jeune homme

B. 114



London, Bridgewater Galerie — Auf Holz, H. 0,69, B. 0,52

Bildnis einer jungen Dame

Portrait of a young lady — 1634 — Portrait d'une jeune dame

B. 113



* Boston, Museum of Fine Arts — Auf Holz, H. 0,665, B. 0,525

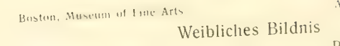
Männliches Bildnis

1634

B. 111

Portrait of a man — Portrait d'un homme





Boston, Museum of Fine Arts — Auf Holz, H. 0,665, B. 0,525

Weibliches Bildnis

1634

B. 112

Portrait of a lady — Portrait d'une femme



New York, Richard Mortimer — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,825

Krieger, den Panzer anlegend

A warrior dressing a cuirass — Um 1634 — Un guerrier mettant une cuirasse

B. 205

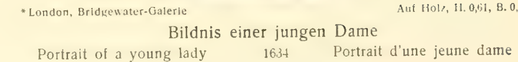
London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,765, B. 0,57

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1635 — Portrait d'un homme

B. 116





* London, Bridgewater-Galerie — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,51

Bildnis einer jungen Dame

Portrait of a young lady — 1634 — Portrait d'une jeune dame

B. 115



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,72, B 0,59

Brustbild einer jungen Frau

Portrait of a young lady — Um 1635–1636 — Portrait d'une jeune femme

B. 182



London, Edm. Davis — Auf Holz, H. 0,735, B 0,635

Dame (Saskia?) bei der Toilette

Saskia (?) at her toilet — Um 1635 — Saskie (?) à la toilette

B. 159



Nantes, Museum

Auf Leinwand, H. 1,06, B. 0,81

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young lady

Um 1635

B. 563

Portrait d'une jeune femme



* Cronberg i. T., A. de Ridder

Auf Holz, H. 0,76, B. 0,58

Petronella Buys

1635

B. 118



* Berlin, Karl von der Heydt — Auf Holz, H. 0,77, B. 0,64

Weibliches Bildnis

Portrait of a lady — 1635 — Portrait d'une dame

B. 117



Paris, Charles Sedelmeyer — Auf Leinwand, H. 1,20, B. 0,94

Männliches Bildnis

Portrait of a man — Um 1635 — Portrait d'un homme

B. 225



*London, Duveen Brothers

Auf Leinwand, H 1,26, B. 0,99

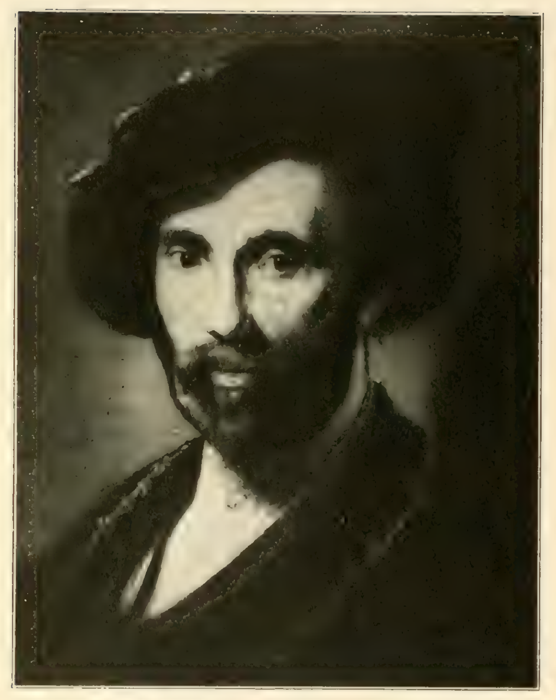
Bildnis einer alten Dame

Portrait of an old lady

1635

B. 224

Portrait d'une vieille dame



Philadelphia, Rodman Wanamaker — Auf Holz H. 0,50, B. 0,39

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — 1635 — Portrait d'un homme

B. 568

* Wien, Sammlung des Barons Nathaniel von Rothschild — Auf Holz, H. 0,83, B. 0,67

Anthonis Coopal

Portrait of Anthony Coopal — 1635 — Portrait d'Antoine Coopal

B. 185



* Rossie Priory, Earl of Kinnaird — Auf Holz, H. 0,68, B. 0,53

Weibliches Bildnis

Portrait of a lady — 1636 — Portrait d'une dame

B. 119



* Wien, Liechtenstein-Galerie — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,52

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1636 — Portrait d'un homme

B. 183



* Wien, Liechtenstein-Galerie

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,52

Bildnis einer Dame

Portrait of a lady

1636

B. 184

Portrait d'une dame



* Antwerpen, Kgl. Museum — Auf Leinwand. H. 1,39, B. 1,09

Bildnis des Predigers Eleazar Swalmius

Portrait of the preacher Eleazar Swalmius — 1637 — Portrait du prédicateur Eléazar Swalmius



London, Bridgewater-Galerie

Auf Leinwand. H. 1,31. B. 1,00

Bildnis eines Geistlichen

Portrait of a clergyman

1637

Portrait d'un ecclésiastique

B. 227



St. Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,97, B. 0,665

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1637 — Portrait d'un homme

B. 228



Moskau, Fürst Gagarin

Auf Holz, H. 0,80, B. 0,70

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man

1637

Portrait d'un jeune homme

B. 570

IX.

STILLEBEN — LANDSCHAFTEN RELIGIÖSE DARSTELLUNGEN

1638—1643

STILL-LIFES — LANDSCAPES
RELIGIOUS PAINTINGS

1638—1643

NATURES MORTES — PAYSAGES
TABLEAUX RELIGIEUX

1638 à 1643



* Dresden Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,265, B. 1,755

The wedding of Samson

Simsons Hochzeit

1638

B. 22[illegible]

Les noces de Samson



* London, Victoria und Albert-Museum — Auf Holz, H 0,39, B. 0,53

Hagar verlasst Abrahams Haus

Agar leaving the house of Abraham — 1640 — Agar quittant la maison d'Abraham

B. 240



*Paris, Louvre

Auf Holz. H 0,41, B. 0,34

Die heilige Familie

The Holy Family

1640

La Sainte Famille
(dite le ménage du menuisier)

B. 242



*London, Herzog von Westminster

Auf Holz, H. 0,565, B. 0,475

Besuch der Maria bei Elisabeth

The visitation

1640

B. 241

La visitation



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H 2,42, B 2,83

Das Opfer Manoahs

1641

B. 243

The sacrifice of Manoah — Le sacrifice de Manoé



*London, Nationalgalerie — Auf Holz, H 0,325, B 0,275

Christus vom Kreuz genommen

Christ taken down from the cross — Um 1642 — Le Christ détaché de la croix

B. 245



* Petersburg, Eremitage — Auf Holz. H 0,73, B 0,615

Die Aussöhnung Davids mit Absalon

The reconciliation of David and Absalom — 1642 — La réconciliation de David et d'Absalom

B. 244



* Haag, Baron Steengracht — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,81

Bathseba bei der Toilette

The toilet of Bathshebah — 1643 — Bethsabée à sa toilette

B. 246



* Dresden, Kgl. Gemaldegalerie — Auf Holz, H 1,21, B. 0,89

Selbstbildnis des Künstlers mit der Rohrdommel

The bittern (Self-portrait of the artist) — 1639, B. 238 — Le chasseur de butor (Portrait de l'artiste)



*Philadelphia John G. Johnson — Auf Holz H. 0,485, B. 0,38

Ein geschlachteter Ochse

A slaughtered ox — 1637 — Bœuf écorché

B. 575



* Boston, Mrs. Gardner

Auf Holz, H. 0,55, B. 0,715

Landschaft mit dem Obelisken

Um 1638

B. 230

Landscape with an obelisk

Paysage à l'obélisque



Amsterdam, Reichsmuseum | Landschaft | Auf Holz, H. 0,29, B. 0,40

A landscape | Um 1637—1638 | Paysage

B. 232



* Braunschweig, Herzogl. Museum. | Landschaft | Auf Holz, H. 0,52, B. 0,72

A landscape | Um 1638 | Paysage

B. 231



* Krakau, Museum Czartoryski

Auf Holz, H. 0,465, B. 0,66

Landschaft mit dem barmherzigen Samariter

Landscape with the good Samaritan

1638

Paysage avec le bon Samaritain

B. 229



* Schloss Ehringerfeld, Freiherr von Ketteler — Auf Holz, H 0,30, B 0,40

Waldige Landschaft
Um 1638–1640
B. 572

A woody landscape — Paysage boisé



London, Wallace-Museum

Auf Holz, H. 0,46, B. 0,63

Landschaft
Um 1640
B. 233

A landscape

Paysage



London, Earl of Northbrook

Landschaft

Auf Holz, H. 0,22, B. 0,295

A landscape

Um 1640

Paysage

B. 235



Oldenburg, Grossherz. Galerie

Landschaft mit Brücke

Auf Holz, H. 0,29, B. 0,40

A landscape with a bridge

Um 1640

Paysage avec un pont

B. 234



Madrid. Herzog von Berwick und Alba

Auf Holz, H. 0,12, B. 0,60

Landschaft mit einer Zugbrücke

A landscape with a drawbridge

Um 1640

B. 573

Paysage avec le pont-levis



Berlin, Marcus Kappel — Auf Holz. H. 0,[illegible] B. 0,[illegible]

Landschaft
Um 1643

A landscape — Paysage

X.

BILDNISSE REMBRANDTS UND SEINER VERWANDTEN
BESTELLTE BILDNISSE
1638—1644

PORTRAITS OF REMBRANDT AND HIS RELATIVES — ORDERED PORTRAITS

1638—1644

PORTRAITS DE REMBRANDT ET DE SES PARENTS — PORTRAITS COMMANDÉS

1638 à 1644



* London, Captain Heywood Lonsdale

Auf Holz, H. 0,625, B. 0,50

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt

1638 (?)

B. 175

Portrait de l'artiste



* London Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,975, B. 0,79

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1640 — Portrait de l'artiste

B. 256



* Amsterdam, Reichsmuseum (van Weede van Dijkveld) — Auf Holz, H. 1,06, B. 0,81

Weibliches Bildnis (Saskia?)

Portrait of a lady — 1639 — Portrait d'une dame

B. 274



Weimar, Grossherzog von Sachsen — Auf Leinwand, H. 0,61. B. 0,48

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1643 — Portrait de l'artiste

B. 257



Woburn Abbey, Herzog von Bedford — Auf Leinwand, H 0,875, B 0,725

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1640 — Portrait de l'artiste

B. 255



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H 0,985, B 0,825

Saskia mit der roten Blume

Saskia with the red flower — 1641 — Saskia tenant une fleur rouge à la main

B. 264



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H 0,72, B 0,58

Saskia van Uijlenburgh

Saskia, the wife of Rembrandt — 1643 — Saskia, femme de l'artiste

B. 265



Wien, Hofmuseum — A. f. Holz. H. 0,80 B. 0,62

Rembrandts Mutter

The mother of Rembrandt — 1639 — La mère de Rembrandt

B. 252



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,995

Die Goldwägerin

An old woman weighing gold — 1643 — La peseuse d'or

B. 304

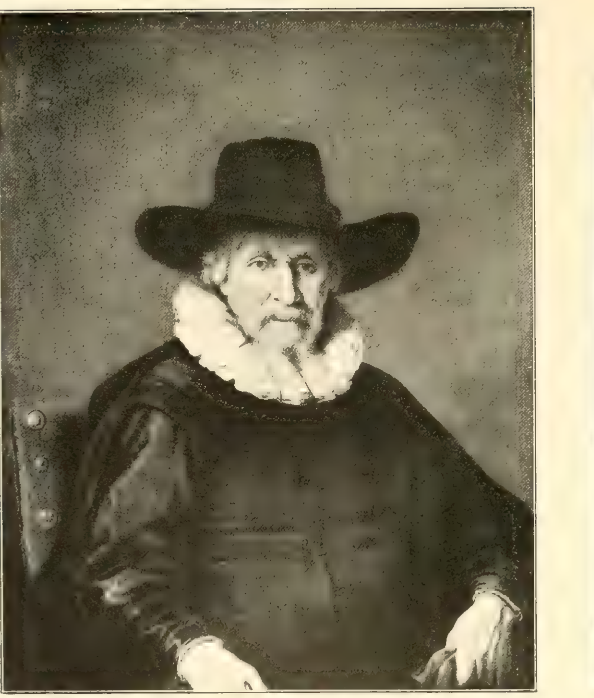


Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0.61, B. 0.49

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old woman — 1643 — Portrait d'une vieille femme

B. 263



* Kedleston Hall, Lord Scarsdale — Auf Leinwand, H. 0,85, B. 0,675

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1637–1638 — Portrait d'un vieillard

B. 276



Richmond, Sir Frederick Cook — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,56

Bildnis der Allotte Adriaens

Portrait of Allotte Adriaens — 1639 — Portrait d'Allotte Adriaens

B. [illegible]



Perth, Earl of Mansfield — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,815

Bildnis eines ältlichen Mannes

Portrait of an elderly man — 1638 — Portrait d'un homme âgé

B. 273



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand. H 1,98, B. 1,21

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — 1639 — Portrait d'un homme

B. 234



* New York, Mrs. Henry O. Havemeyer — Auf Holz, H. 0,73, B. 0,54

Bildnis des Herman Doomer

Portrait of Herman Doomer — 1640 — Portrait de Herman Doomer

B. 275



* Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,76, B 0,56

Bildnis Baartjen Martens', der Frau Doomers

Portrait of Baartjen Martens, the wife of Herman Doomer

Um 1640
B. 281

Portrait de Baartjen Martens, la femme de Herman Doomer



New York. Mrs. Henry O. Havemeyer — Auf Holz. H 0,69, B 0,60

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old lady — 1640 — Portrait d'une vieille femme

B 278



*Amsterdam, Galerie Six — Auf Holz, H. 1,00, B. 0,80

Bildnis der Anna Wymer, Mutter des Bürgermeisters Jan Six

Portrait of Anna Wymer, the mother of the burgomaster Jan Six — 1641 — Portrait d'Anne Wymer, mère du bourgmestre Jan Six

B. 280



Wien, Graf Karl Lanckoronski — Auf Holz, H. 1,04, B. 0,76

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young girl — 1641 — Portrait d'une jeune fille

B. 299



*Wien, Graf Karl Lanckoronski — Auf Holz, H. 1,01, B. 0,76

Alter Gelehrter hinter dem Schreibtisch

A man of letters at the writing-desk — 1641 — Un savant à sa table à écrire

B. 298



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,72, B. 2,09

Der Mennonitenprediger Anslo und seine Frau Aeltje Gerritse Schonten

Anslo, the preacher of the Mennonites and his wife — 1641, B. 282 — Anslo, prédicateur des Mennonites et sa femme



Brüssel, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,83

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1641 — Portrait d'un homme

B. 283



* London, Buckingham-Palast — Auf Leinwand, H. 1,045, B 0,85

Das Portrait einer Dame mit Fächer

Portrait of a lady with a fan — 1641 — Portrait d'une femme tenant un éventail

B. 284



Amsterdam, Reichsmuseum — Auf Leinwand, H 1,16, B 0,88

Bildnis der Elisabeth Jacobs Bas

Portrait of Elisabeth Jacobs Bas — Um 1642 — Portrait d'Elisabeth Jacobs Bas

B. 279



Amsterdam, Reichsmuseum

Bildnis der Elisabeth Jacobs Bas

The head of Elisabeth Jacobs Bas (Ausschnitt) La tête d'Elisabeth Jacobs Bas

Um 1642



Paris, Charles Sedelmeyer — Auf Holz H. 0,80, B 0,65

Männliches Bildnis

Portrait of a man — Um 1642 — Portrait d'un homme

B. 277



* Amsterdam, Reichsmuseum — Auf Leinwand, H. 3,65, B. 4,38

Die Nachtwache

The night-watch — 1642 — La ronde de nuit

B. 253



Amsterdam Reichsmuseum

Die Nachtwache
(Ausschnitt)
1642

The night-watch
(Detail)

La ronde de nuit
(Détail)



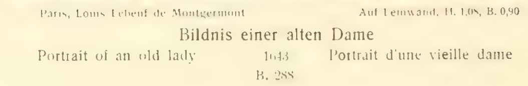
London, Mrs. Alfred Morrison — Auf Leinwand, H. 1,025, B. 0,75

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — 1643 — Portrait d'un jeune homme

B. 287





Paris, Louis Lebeuf de Montgermont — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,90

Bildnis einer alten Dame

Portrait of an old lady — 1643 — Portrait d'une vieille dame

B. 288



* London, Herzog von Westminster — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,97

Der Mann mit dem Falken

A man with a hawk — 1643 — L'homme au faucon

B. 268



* London. Herzog von Westminster

Auf Leinwand. H. 1,13, B. 0,97

Die Dame mit dem Fächer

Portrait of a lady with a fan — 1643 — La dame à l'éventail

B. 269



*New York, Mrs Henry O Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,20, B. 0,92

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1643 — Portrait d'un homme

B. 286



*London, Lord Iveagh — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,935

Bildnis einer Frau

Portrait of a lady — 1642 — Portrait d'une femme

B. 285



* New York, Mrs Henry O Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,16, B. 0,96

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — 1643 — Portrait d'un jeune homme

B. 266



New York, Mrs. Henry O Havemeyer — Auf Leinwand, H 1,16, B 0,96

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young lady — 1643 — Portrait d'une jeune femme

B. 267



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand. H. 0,765. B. 0,6[illegible]

Bildnis eines jungen Kriegers

Portrait of a young warrior — 1643 — Portrait d'un jeune guerrier

B. 270



New York, B. Altmann

Auf Leinwand, H. 0,91, B. 0,74

Männliches Bildnis

Portrait of a man

1644

Portrait d'un homme

B. 271



London, G. Lindsay Holford | Auf Leinwand. H. 1,02. B. 0,855

Bildnis eines Mannes mit einem Schwert

Portrait of a man with a sword | 1644 | L'homme à l'épée

B. 259



* Buscott Park, Alexander Henderson

Auf Holz, H. 0,915, B. 0,725

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young lady

1644

Portrait d'une jeune femme

B. 289



* Panshanger, Earl Cowper — Auf Leinwand, H. 1,115, B. 1,05

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — 1644 — Portrait d'un jeune homme

B. 272

XI.

RELIGIÖSE DARSTELLUNGEN UND ALLEGORIEN
1644—1652

RELIGIOUS PAINTINGS
AND ALLEGORIES
1644—1652

TABLEAUX RELIGIEUX
ET ALLÉGORIES
1644 à 1652



*London, Nationalgalerie — Auf Holz, H 0,815, B. 0,64

Christus und die Ehebrecherin

The woman taken in adultery — 1644 — La femme adultère

B. 247



Downton Castle, A. R. Boughton Knight

Auf Holz, H 0.60, B 0.77

Die heilige Familie
Um 1644
B. 250

The Holy Family

La Sainte Famille



* Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,91

Die heilige Familie

The Holy Family

1645

La Sainte Famille

B. 251



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,27

Der Traum Josephs

1645

B. 248

The dream of Joseph — Le rêve de Joseph



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H 0,20, B 0,27

Die Frau des Tobias mit der Ziege

The wife of Tobias with the goat — 1645 — La femme de Tobie avec la chèvre

B. 249



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,97, B. 0,72

Die Anbetung der Hirten

The adoration of the shepherds — 1646 — L'adoration des bergers

B. 315



*London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 0,63, B. 0,55

Die Anbetung der Hirten

The shepherds adoring Christ — 1646 — L'adoration des bergers

B. 316



* Paris, Léon Bonnat — Auf Holz. H. 0,[illegible], B. 0,24

Christus am Kreuz

Christ on the cross — Um 1646 — Le Christ en croix

B. 318



Kassel, Kgl. Galerie

Auf Holz, H 0,45, B. 0,67

Die heilige Familie

The Holy Family

1646

La Sainte Famille

B. 252



*Paris, Louvre — Auf Holz, H 0,62 B 0,48

Studie zu der Susanna im Bade

Study for Susan in the bath — Um 1647 — Etude pour Suzanne au bain

B. 324



*Paris, Leon Bonnat — Auf Holz, H 0,22, B. 0,175

Studie zur Susanna (Hendrickje Stoffels?)

Study for Susan in the bath — Um 1647 — Etude pour Suzanne au bain

B. 323



*Berlin Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H 0,76, B 0,91

Susanna und die beiden Alten

Susan and the two elders — 1647 — Suzanne et les deux vieillards

B 322



* Dublin, Nationalgalerie

Auf Holz, H 0,34, B. 0,48

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten

The rest during the flight to Egypt — 1647 — Repos pendant la fuite en Egypte

B. 342



London, Bridgewater-Galerie — Auf Holz, H. 0,405, B. 0,317

Hanna im Tempel

Hannah in the temple — 1648 — Hannah au temple

B. 325



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand. H. 0,31. B. 0,375

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan — Um 1648 — Le bon Samaritain

B. 329



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,14, B. 1,35

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan — 1648 — Le bon Samaritain

B. 328



Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,68, B. 0,65

Christus und die Jünger von Emmaus

Christ and the disciples of Emmaus — 1648 — Les pélerins d'Emmaüs

B. 326



Kopenhagen Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H 0,84, B 1,05

Christus und die Jünger von Emmaus

Christ and the disciples of Emmaus

1648

Le Christ et les pélerins d'Emmaus

B. 327



*Rotterdam, Museum Boymans — Auf Holz, H 0.74, B. 1.00

Allegorie auf den westphalischen Frieden („Die Eintracht des Landes")

Allegory of the Westphalian peace („The concord of the state") 1648 — Allegorie de la paix Westphalienne („La concorde du pays")

B. 321



* Richmond, Sir Frederick Cook

Auf Holz, H. 0,412, B. 0,538

Tobias und seine Frau

Tobias and his wife

1650

Tobie et sa femme

B. 331



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand H. 0,96, B. 1,16

Die Vision Daniels

Um 1650

B. 332

The vision of Daniel — La vision de Daniel



Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H 0,775, B 0,675

Landschaft mit Tobias und dem Engel

A landscape with Tobias and the angel — Um 1650 — B. 344 — Paysage avec Tobie et l'ange



Budapest, Museum der bildenden Künste — Auf Leinwand, H. 1,06, B 0,83

Der Traum Josephs

The dream of Joseph — Um 1650 — B. 336 — Le songe de Joseph



Petersburg Eremitage

Auf Leinwand, H 1,45, B 1,68

Josephs blutiger Rock

Joseph's bloody coat

Um 1650

La tunique ensanglantee de Joseph

B. 340



London, Wallace-Museum — Auf Leinwand, H. 1,785, B. 2,18

Das Gleichnis vom ungetreuen Knecht

The parable of the unmerciful servant — Um 1650 — La parabole du serviteur infidèle

B. 339

Paris, Jules Porges

Auf Leinwand, H. 0,98, B. 1,29

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan

Um 1650

B. 330

Le bon Samaritain



London, Earl of Derby | Auf Leinwand, H. 1,22, B. 0,97

Josephs blutiger Rock

Joseph's bloody coat | Um 1650 | La tunique ensanglantée de Joseph

B. 335



Newnham Paddox, Earl of Denbigh — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 1,08

Der Abschied der Hagar

Hagar quitting the house of Abraham — Um 1650 — Agar quittant la maison d'Abraham

B. 334



* Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,79

Christus und Maria Magdalena

Christ appearing to Mary Magdalen — 1651 — Le Christ apparait à Marie-Madeleine

B. 333

XII.

STILLEBEN UND LANDSCHAFTEN
1645—1652

STILL-LIFES AND LANDSCAPES
1645—1652

NATURES MORTES ET PAYSAGES
1645 à 1652



* Aynhoe Park, W. C. Cartwright — Auf Leinwand, H. 1,375, B. 1,29

Tote Pfauen

Dead peacocks — Um 1645 — Des paons morts

B. 239



Kassel, Kgl. Galerie

Auf Holz, H. 0,16, B. 0,22

Winterlandschaft

A winter-landscape

1646

Paysage d'hiver

B. 341



Paris, Adolphe Schloss

Auf Leinwand, H. 0,42, B. 0,63

Landschaft mit Schwänen

Um 1650

B. 574

A landscape with swans

Paysage avec des cygnes



*Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,86

Landschaft mit Ruinen auf dem Berge

A landscape with ruins on the mountain — Um 1650 — Paysage avec des ruines à la montagne

B. 343



Bowood, Marquess of Lansdowne

Auf Leinwand H. 0,860, B. 1,025

Die Mühle
Um 1650
B. 345

The mill

Le moulin

XIII.

REMBRANDT UND SEINE ANGEHÖRIGEN
1645—1652

REMBRANDT AND HIS RELATIVES
1645—1652

REMBRANDT ET SES PARENTS
1645 à 1652



Nord Amerika, H. L. Terrell — Auf Holz, H. 0,71, B. 0,57

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1645 — Portrait de l'artiste

B. 260



London, Buckingham-Palast — Auf Holz, H. 0,675, B. 0,575

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1646 — Portrait de l'artiste

B. 261



* Karlsruhe, Grossherzogl. Kunsthalle — Auf Holz, H. 0,72, B. 0,59

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1647—1648 — Portrait de l'artiste

B. 258



Leipzig, Städtisches Museum — Auf Holz, H. 0,26, B. 0,215

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1650 — Portrait de l'artiste

B. 347

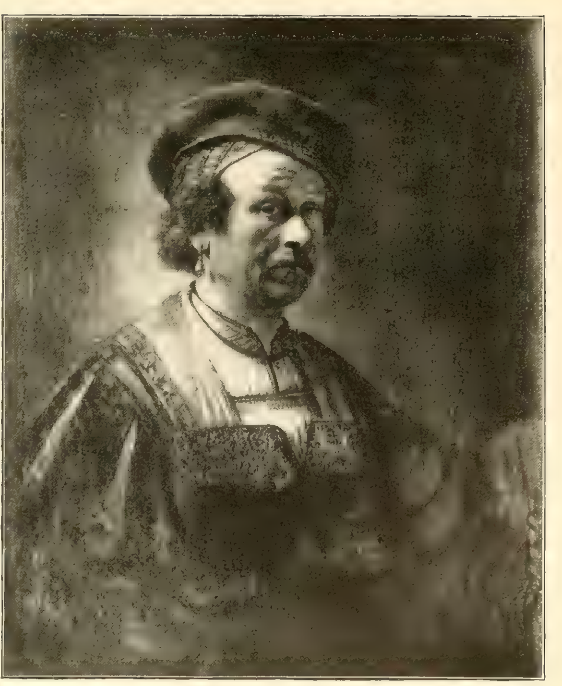


*Cambridge, Fitzwilliam-Museum — Auf Holz, H. 1,26, B. 1,03

Rembrandt in Landsknechttracht

Portrait of Rembrandt as lansquenet — 1650 — Rembrandt en lansquenet

B. 348



* London, Thom. Agnew & Son — Auf Leinwand, H 0,885, B. 0,71

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1650 — Portrait de l'artiste

B. 346



* Dulwich, College Gallery — Auf Leinwand. H 0,80, B. 0,625

Junges Mädchen am Fenster (Hendrickje Stoffels?)

A girl at a window (Hendrickje Stoffels?) — 1645 — B. 300 — Jeune fille à la fenêtre (Hendrickje Stoffels?)



New York, Robert Hoe — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,53

Dasselbe Mädchen, eine Medaille zeigend

A young girl showing a medal — Um 1645 — Jeune fille montrant une médaille

B. 303



London, Herzog von Bedford — Auf Leinwand, H. 0,75, B 0,60

Dasselbe Mädchen, über eine Tür gelehnt

A young girl, leaning on a door — Um 1645 — Jeune fille, s'appuyant sur une porte

B. 302



*Chicago, Art Institute — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,84

Dasselbe Mädchen, hinter einer Tür stehend

A young girl behind a door — 1645 — Jeune fille derrière une porte

B. 301



Köln, Freiherr Albert von Oppenheim — Auf Holz, H. 0,21, B. 0,175

Dasselbe Mädchen, Studienkopf

Study-head of a girl — Um 1650 — Tête d'étude d'une jeune fille

B. 374



Schlos, Baron De fau de Portalba — Auf Holz, H. 0,23, B. 0,19

Dasselbe Madchen, Studienkopf

Study-head of a girl — Um 1650 — Tête d'étude d'une jeune fille

B. 588

* Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H 0,98, B. 0,63

Dasselbe Mädchen, auf eine Fensterbrüstung gelehnt

A young girl — 1651 — Jeune fille

B. 397



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,09, B. 0,92

Dasselbe Mädchen, mit Besen im Arm

A young girl with a broom — 1651 — La balayeuse

B. 398



*Basildon Park, Charles Morrison — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,836

Bildnis der Hendrickje Stoffels

Portrait of Hendrickje Stoffels — Um 1652 — Portrait de Hendrickje Stoffels

B. 351



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H 0,72, B 0,60

Bildnis der Hendrickje Stoffels

Portrait of Hendrickje Stoffels — Um 1652 — Portrait de Hendrickje Stoffels

B. 359



* Berlin, Oscar Huldschinsky — Auf Leinwand. H 0,65, B 0,54

Bildnis der Hendrickje Stoffels

Portrait of Hendrickje Stoffels — Um 1652 — Portrait de Hendrickje Stoffels



Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,61

Rembrandt malt Hendrickje?

Rembrandt painting Hendrickje — Um 1652 — Hendrickje servant de modèle à Rembrandt

B. 352



* Kiel, Professor G. Martius — Auf Holz, H 0,68, B. 0,555

Bildnis einer Frau (Geertje Dirks?)

Portrait of Geertje Dirks (?) — Um 1648 — Portrait de Geertje Dirks (?)

B. 391



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,88, B. 0,72

Bildnis einer Frau

Portrait of a woman — Um 1648 — Portrait d'une femme

B. 369



Paris, Jules Porges — Auf Leinwand, H 0,98, B 0,78

Alte Frau, über das Gelesene nachdenkend

An old woman reflecting over the lecture — Um 1649 — Vieille femme méditant sur la lecture

B. 392

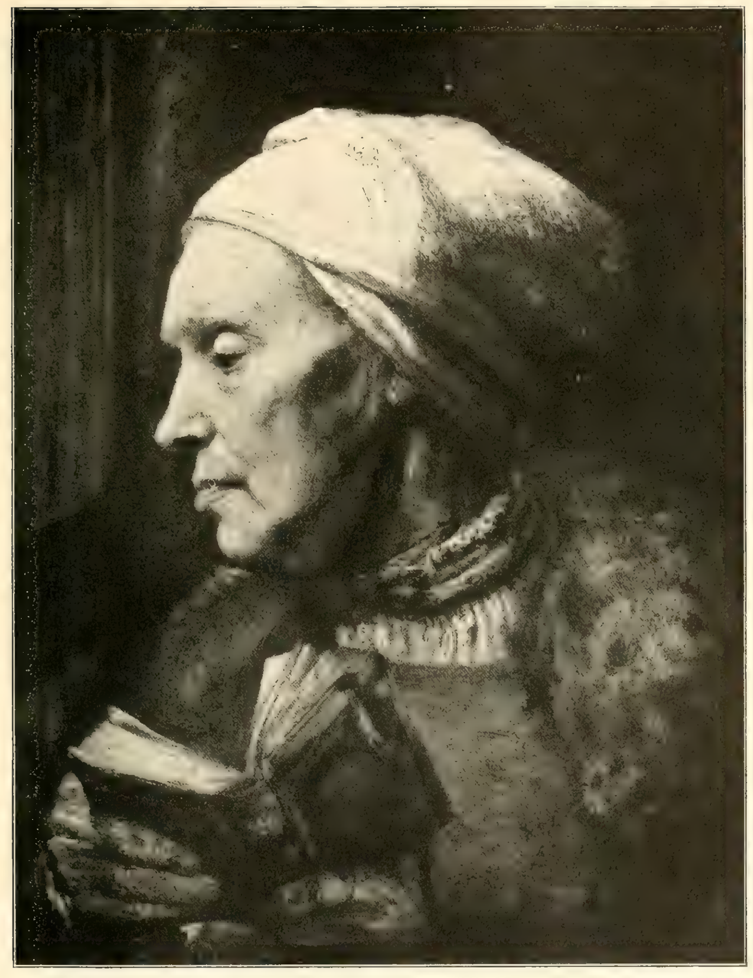


Paris, Jules Porgès — Auf Holz, H. 0,6, B. 0,4[illegible]

Rembrandts Bruder Adriaen

Rembrandt's brother Adriaen — Um 16[illegible] — Adriaen frère de Rembrandt

B. 358



Paris, Jules Porgès

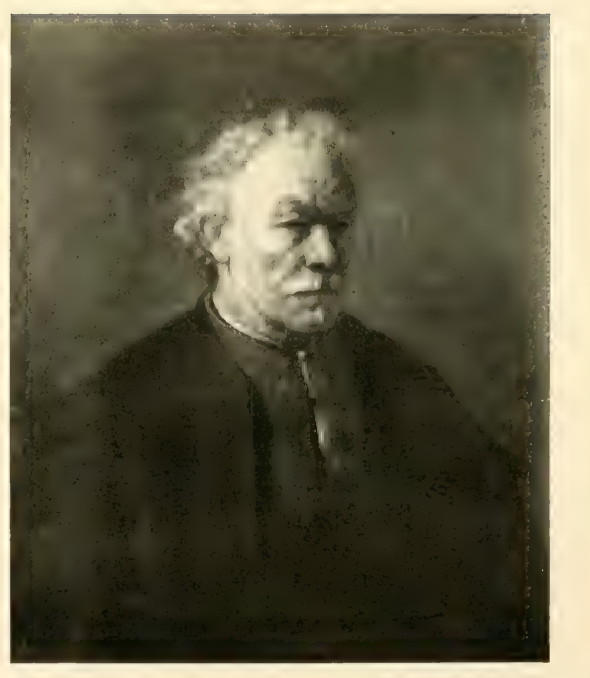
Auf Holz, H. 0,56, B. 0,43

Die Frau von Rembrandts Bruder, Elisabeth van Leeuwen

Elisabeth van Leeuwen, the wife of Rembrandt's brother

Um 1650
B. 359

Elisabeth van Leeuwen, femme du frère de Rembrandt



* Haag, Museum — Auf Leinwand, H 0,78, B 0,66

Rembrandts Bruder Adriaen

Rembrandt's brother Adriaen — 1650 — Adriaen, frère de Rembrandt

B. 355



Paris, Graf Felix Nicolas Potocki — Auf Leinwand, H 0,71, B. 0,55

Rembrandts Bruder Adriaen

Rembrandt's brother Adrian — Um 1650 — Adriaen, frère de Rembrandt

B. 357



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 0,67, B 0,515

Rembrandts Bruder mit dem Helm

The brother of Rembrandt with a cask — Um 1650 — Le frère de Rembrandt coiffé d'un casque

B. 356



* Althorp House, Earl of Spencer — Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,56

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — Um 1648 — Titus, fils de Rembrandt

B. 440

XIV.

BILDNISSE
1645—1652

PORTRAITS

1645—1652

PORTRAITS

1645 à 1652



Kopenhagen, Ny Carlsberg — Auf Leinwand, H. 0,645, B. 0,73

Junger Mann am Fenster

A young man at the window — Um 1647 — Jeune homme à la fenêtre

B. 320



* Berlin, Frau von Carstanjen

Auf Leinwand, H 1,30, B 1,10

Bildnis eines Geistlichen

Portrait of a preacher

1645

Portrait d'un prédicateur

B. 290

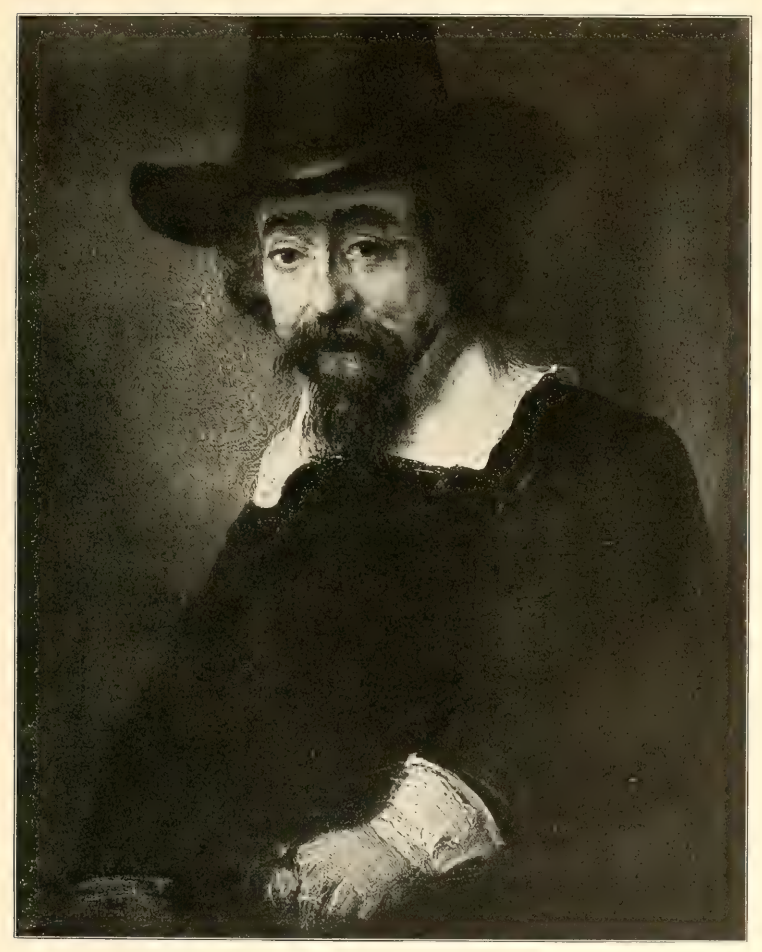


London, G. Lindsay Holford — Auf Leinwand, H. 1,265, B. 1,02

Bildnis der Frau des Geistlichen

Portrait of the preacher's wife — Um 1645 — Portrait de la femme du prédicateur

B. 291



* Amsterdam, Galerie Six — Auf Holz, H. 0,19 B. 0,15

Der Arzt Ephraim Bonus

The physician Ephraim Bonus — Um 1647 — Le médecin Ephraim Bonus

B. 361



London, Herzog von Westminster — Auf Holz H. 0,74, B 0,67

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — 1647 — Portrait d'un homme

B. 362



*London Herzog von Westminster — Auf Holz, H 0,71, B 0,67

Bildnis seiner Frau

Portrait of a woman — 1647 — Portrait d'une femme

B. 363



*Paris, Léon Bonnat — Auf Holz, H. 0,25, B. 0,20

Bildnis des Bürgermeisters Six

The burghermaster Six — Um 1647 — Le bourgmestre Six

B. 319



* New York, H. C. Frick — Auf Leinwand H. 1,135, B. 0,89

Bildnis eines Malers

Portrait of a painter — Um 1648 — Portrait d'un peintre

B. 365



London J. Pierpont-Morgan — Auf Leinwand H 1,10, B 0,85

Bildnis eines Malers

Portrait of a painter — Um 1648 — Portrait d'un peintre

B. 364



* Panshanger, Earl Cowper — Auf Leinwand, H 2,825, B 2,35

Reiterbildnis

Portrait of a rider — 1649 — Portrait d'un cavalier

B. 366



*Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,90

Bildnis des Nicolaes Bruyningh

Portrait of Nicolaes Bruyningh — 1652 — Portrait de Nicolaes Bruyningh

B. 367



* London, Dowdeswell and Dowdeswells — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,52

Bildnis einer Frau

Portrait of a woman — 1652 — Portrait d'une femme

B. 384



* Buscott Park, Alexander Henderson — Auf Leinwand, H. 0,925, B. 0,735

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1650–1652 — Portrait d'un jeune homme

B. 368

XV.

STUDIENKÖPFE
1642 -1652

STUDY-HEADS
1642—1652

TÊTES D'ÉTUDE
1642 à 1652



* Budapest, Museum der bildenden Künste — Auf Holz, H 0,[illegible], B 0,515

Ein Rabbiner

A rabbin — 1642 — Un rabbin

B. 293

*Paris, Jules Porges — Auf Holz, H. 0,75, B 0,61

Ein Rabbiner

A rabbin — 1642 — Un rabbin

B 292



Paris, F. Warneck — Auf Holz, H. 0,23, B. 0,18

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1643 — Portrait d'un vieillard

B 307



* Leiden, Museum — Auf Holz, H. 0,195, B. 0,16

Männliches Bildnis

Portrait of a man — Um 1643 — Portrait d'un homme

* Paris, Adolphe Schloss — Auf Holz, H. 0,205, B. 0,17

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — 1643 — Portrait d'un vieil homme

B. 577



* Paris, Adolphe Schloss — Auf Holz, H. 0,23, B. 0,19

Studienkopf eines Greises

Study of an old man — 1643 — Tête d'étude d'un vieillard

B. 306



* Philadelphia, John G. Johnson — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,165

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — Um 1643–1645 — Portrait d'un homme

B. 579

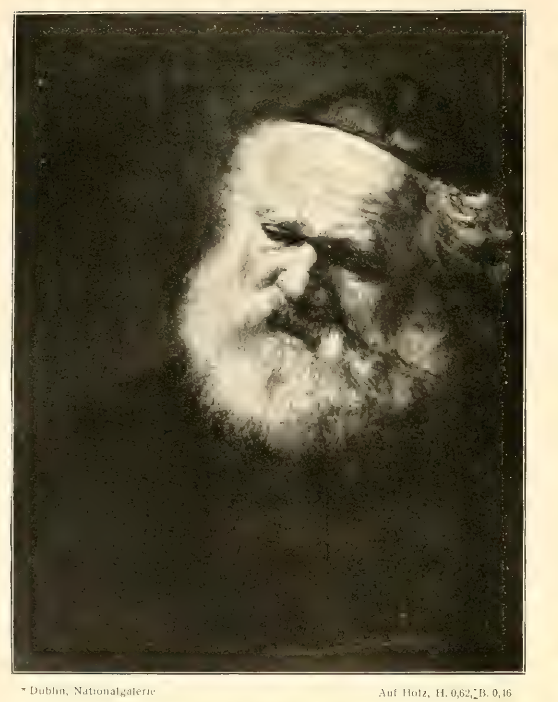


Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,16

Studienkopf eines Alten

Study-head of an old man — Um 1643 — Étude d'après un vieil homme

B. 309

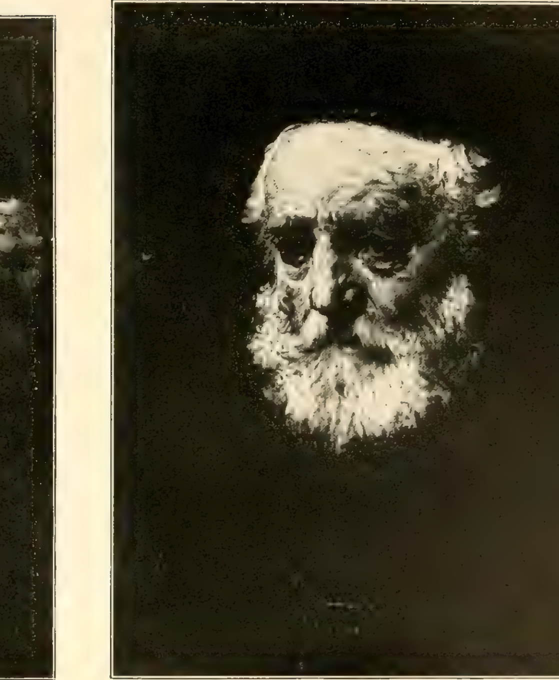


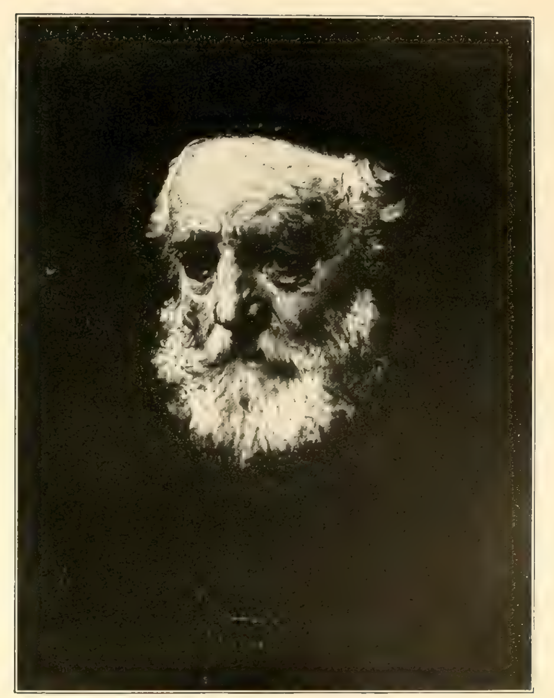
* Dublin, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,46

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1643 — Portrait d'un vieillard

B. 372





* Hamburg, M. Bromberg — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,155

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — 1643 — Portrait d'un vieillard

B. 576



*Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,42

Bildnis eines alten Juden

Um 1643—1645

Portrait of an old Jew — Portrait d'un juif âgé

B. 294



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,955, B. 0,805

Bildnis eines Alten mit Stock

Um 1645

Portrait of an old man with a stick — Portrait d'un vieillard tenant un bâton

B. 296



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,10, B 0,82

Ein Rabbiner

A rabbin — 1645 — Un rabbin

B. 297

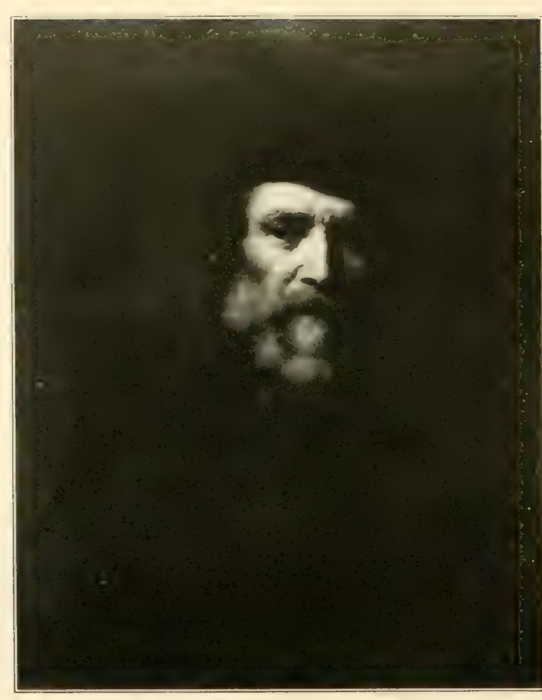


*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H 1,29, B. 1,12

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1645 — Portrait d'un homme

B. 295



London, Sir Henry St John Mildmay — Auf Holz, H. 0,75, B. 0,61

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — Um 1645 — Portrait d'un homme

B. 581

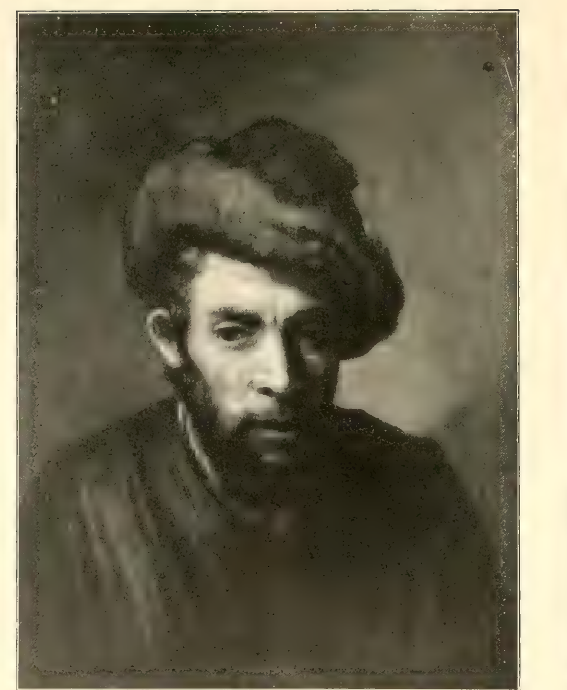


Panshanger, Earl Cowper — Auf Holz, H. 0,315, B. 0,235

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif

B. 313

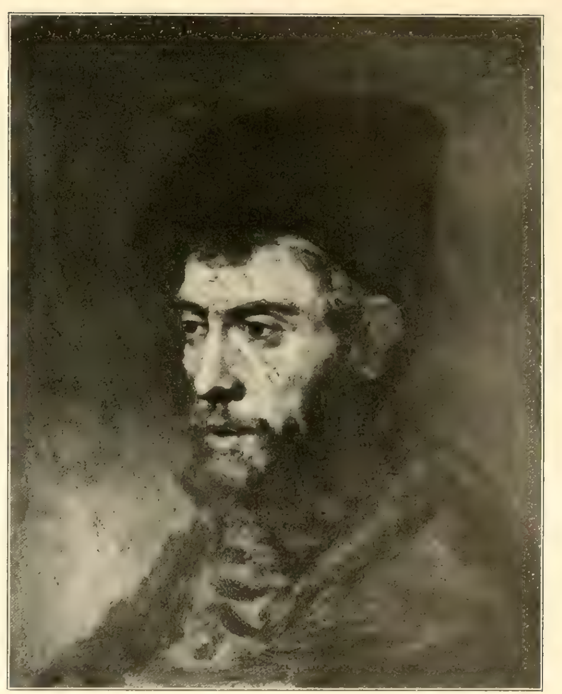


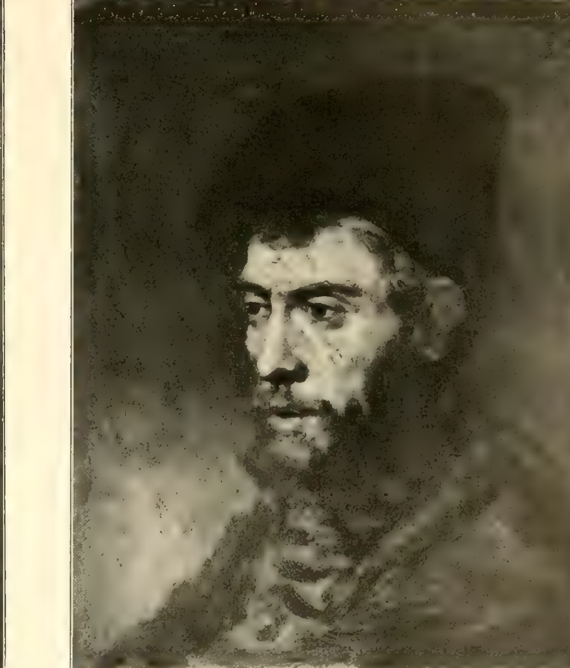
Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,26, B. 0,19

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif

B. 308





London, Bridgewater-Galerie — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,18

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif

B. 310



* Grittleton House, Sir Audley W. Neeld — Auf Holz, H. 0,375, B. 0,30

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif

B. 312



* Petersburg, Paul Delaroff — Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,68

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif

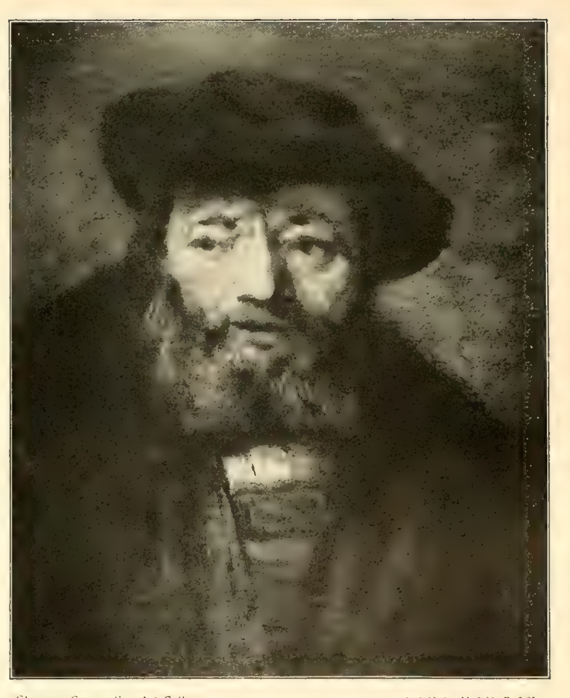
B. 586

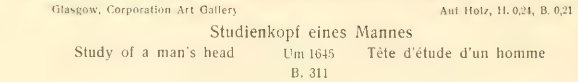


Boston, Quincy A Shaw — Auf Holz, H. 0,22, B. 0,18

Bildnis eines alten Mannes (König Saul?)

Portrait of an old man (King Saul?) — Um 1645, B. 578 — Portrait d'un vieil homme (Le roi Saül?)





Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 0,24, B. 0,21

Studienkopf eines Mannes

Study of a man's head — Um 1645, B. 311 — Tête d'étude d'un homme



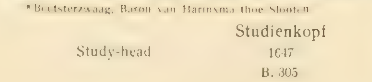
Berlin, Kaiser Friedrich Museum — Auf Holz, H 0,245, B 0,205

Bildnisstudie eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif

B. 311





* Beetsterzwaag, Baron van Harinxma thoe Slooten — Auf Holz, H 0,245, B 0,20…

Studienkopf

Study-head — 1647 — Tête d'étude

B. 305



Paris, Moritz Kann (†) — Auf Holz, H. 0,615, B. 0,485

Ein jüdischer Philosoph

A Jewish philosopher — Um 1650 — Un philosophe juif

B. 582



Paris, Leon Bonnat — Auf Leinwand, H. 0,51, B. 0,425

Studienkopf eines Greises

Study-head of an old man — Um 1650 — Tête d'étude d'un vieillard

B. 378



* New York, George J. Gould — Auf Leinwand H. 0,68, B. 0,56

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — 1650 — Portrait d'un vieillard

B. 376



London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,34, B 1,04

Bildnis eines jüdischen Kaufmanns

Portrait of a Jewish merchant — Um 1650 — Portrait d'un marchand juif

B. 384



* Vanas (Schweden), Graf Wachtmeister — Auf Leinwand, H 0,77, B. 0,66

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1651 — Portrait d'un homme

B. 583



Strassburg, Städtische Galerie — Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,46

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1650 — Portrait d'un vieillard

B. 379

*Lützschena b. Leipzig, Freih. Speck v. Sternburg — Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,50

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man — 1651 — Portrait d'un vieillard

B. 377

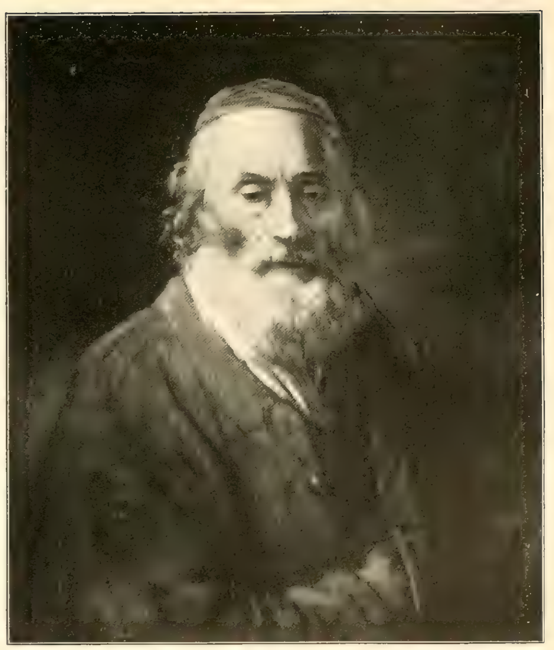


* London, Herzog von Devonshire — Auf Leinwand, H. 0,79, B. 0,66

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man — 1651 — Portrait d'un vieillard

B. 380

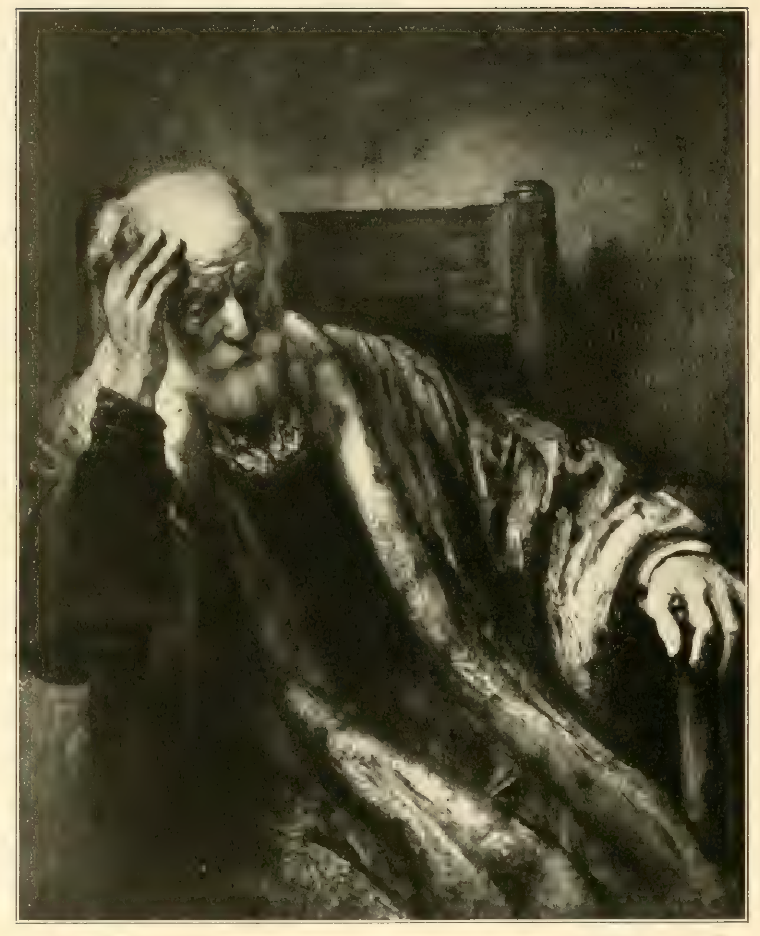


* London, J. B. Robinson — Auf Leinwand, H 0,66, B. 0,57

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1652 — Portrait d'un vieillard

B. 585



* London Herzog von Devonshire — Auf Leinwand, H. 1,115, B. 0,88

Studie nach einem alten Manne

Study of an old man — 1652 — Etude d'après un vieillard

B. 381

XVI.

RELIGIÖSE UND HISTORISCHE DARSTELLUNGEN

1653—1660

RELIGIOUS
AND HISTORICAL PAINTINGS

1653—1660

TABLEAUX RELIGIEUX
ET HISTORIQUES

1653 à 1660



*London, Mr. Newgass — Auf Leinwand, H. 1,77, B. 1,94

Suessa befiehlt seinem Vater Q. Fabius Maximus, vom Pferde zu steigen

Suessa commanding his father Q. Fabius Maximus to descend from the horse — 1553 — Suéssa commandant à son père Q. Fabius Maximus de descendre du cheval



* Paris, Louvre | Auf Leinwand, H. 1,42, B. 1,42

Bathseba im Bade

Bathshebah in the bath | 1654 | Bethsabée au bain

B. 354



Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Leinwand, H. 1,36, B. 1,025

Rembrandts Sohn Titus als Mars

Rembrandt's son Titus as Mars — 1655 — Titus, fils de Rembrandt en Mars

B. 418



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,91

Rembrandts Sohn Titus als Mars (oder Pallas Athene?)

Rembrandt's son Titus as Mars (or Pallas Athena?) — Um 1655 — Titus, fils de Rembrandt en Mars (ou Pallas Athéné?)

B. 419



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H 1,05, B. 0,97

Joseph wird von Potiphars Weib verklagt

The wife of Potiphar accusing Joseph — 1655 — La femme de Putiphar accusant Joseph

B. 401



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,87

Joseph wird von Potiphars Weib verklagt

The wife of Potiphar accusing Joseph 1655 La femme de Putiphar accusant Joseph

B. 402



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,46, B. 0,40

Christus und die Samariterin am Brunnen

Christ and the Samaritan woman — 1655 — Le Christ et la Samaritaine

B. 408



* Harrogate (England), Rev. Mr Sheepshanks — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,475

Christus und die Samariterin

Christ and the Samaritan woman — 1655 — Le Christ et la Samaritaine



London, Lord Allendale — Auf Leinwand, H 0,63, B. 0,84

Der Zinsgroschen

1655

B. 403

The tribute money — Le denier de César



* Kassel, Kgl. Galerie | Auf Leinwand, H. 1,74, B. 2,09

Jakobs Segen

The benediction of Jacob — 1656 — La bénédiction de Jacob

B. 404



Althorp House, Earl of Spencer — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,92

Hendrickje Stoffels als Flora

Hendrickje Stoffels as Flora — Um 1656 — Hendrickje Stoffels en Flore

B. 420



*Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,53, B. 1,68

Petri Verleugnung

The denial of St. Peter

Um 1656

Le reniement de Saint Pierre

B. 405

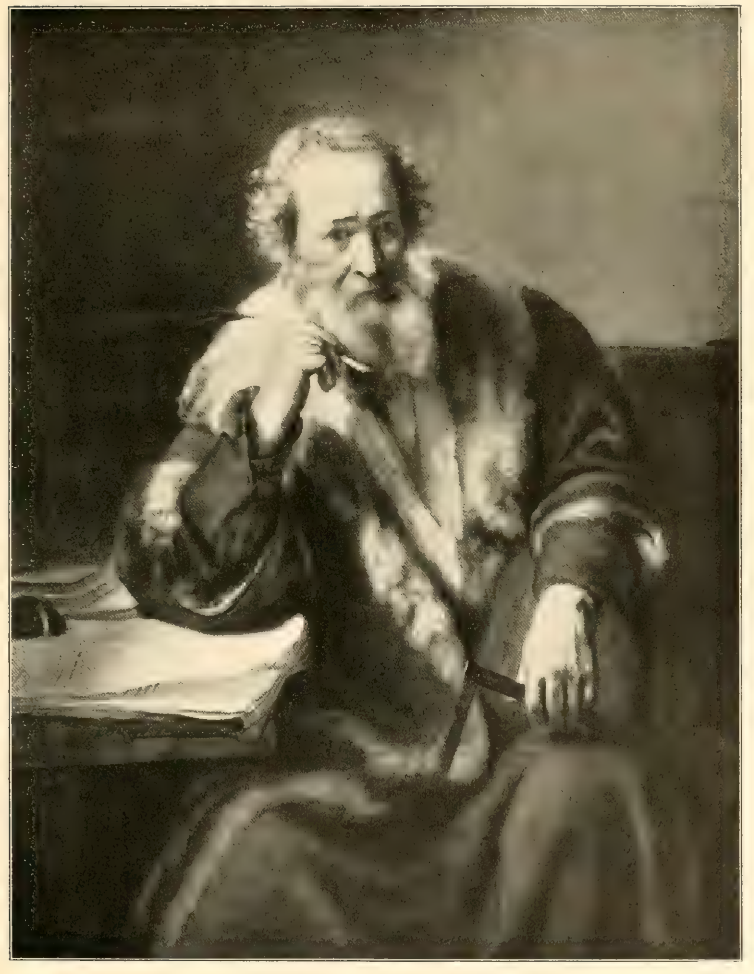


* Canford Manor, Earl of Wimborne — Auf Leinwand, H. 1,29, B. 1,02

Paulus am Schreibtisch

St. Paul at the writing-desk — Um 1656 — Saint Paul à la table à écrire

B. 382



*Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,20, B. 0,90

Der Apostel Bartholomäus (?)

The apostle Bartholomew (?) — 1656 — L'apôtre Barthélemy (?)

B. 383



Newport, Theodore Davis — Auf Leinwand, H 0,90, B 0,76

Eine Sibylle

A sibyl — Um 1656 — Une sibylle

B. 528



* Berlin, Frau von Carstanjen — Auf Holz, H 0,37, B 0,28

Studie zu einer Geisselung Christi

Study for a scourging of Christ — Um 1656 — Le Christ au poteau

B. 317



London, Buckingham-Palast — Auf Holz, H. 1,22, B. 1,03

Die Anbetung der Könige

The magi adoring Christ — 1657 — L'adoration des rois

B. 406



New York, Charles T. Yerkes — Auf Holz H. 0,54, B. 0,68

Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis

Jupiter and Mercury with Philemon and Baucis — 1658 — Jupiter et Mercure chez Philemon et Baucis

B. 407



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 0,595, B. 0,745

Christus und die Samariterin am Brunnen

Christ and the Samaritan woman at the fountain — 1658 — Le Christ et la femme samaritaine à la fontaine

B. 592



Philadelphia, John G. Johnson — Auf Holz, H 0,335, B 0,29

Christus

Christ — Um 1656–1658 — Le Christ

B. 412

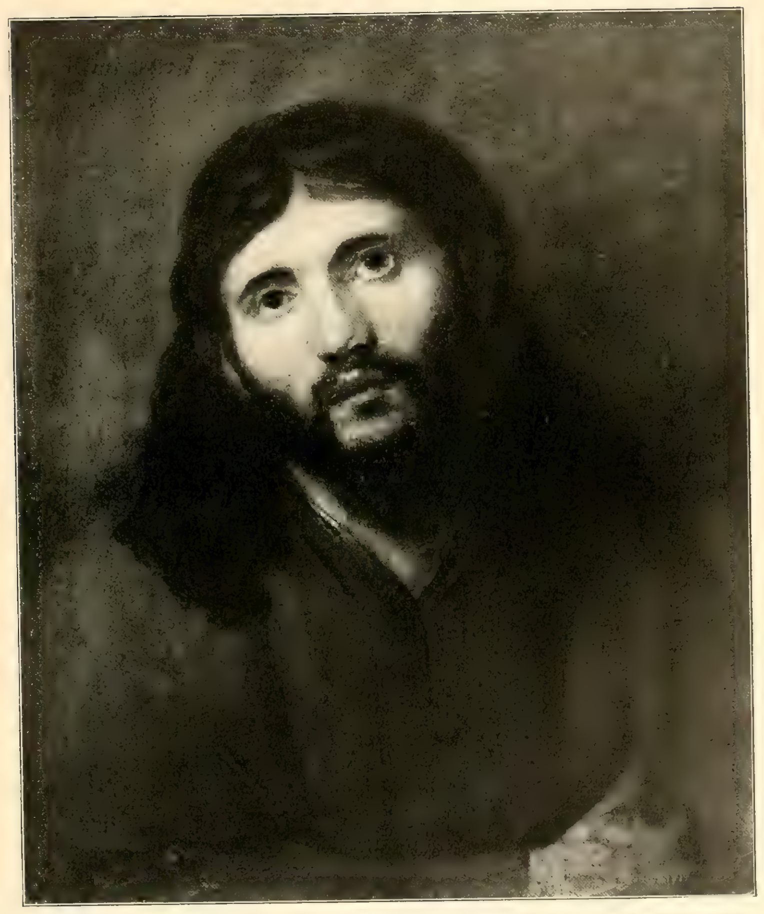


Berlin, Kaiser Friedrich Museum — Auf Holz, H 0,25, B. 0,20

Studienkopf eines jungen Juden

Study head of a young Jew — Um 1656–1658 — Tête d'étude d'un jeune juif

B. 413



*Schloss Pawlowsk b. St. Petersburg

Auf Holz, H. 0,25, B. 0,23

Christus
Um 1658
B. 591

Christ

Le Christ



Paris, Sammlung Rudolph Kann | Auf Leinwand, H 1,08, B 0,89

Christus

Christ | Um 1659 | Le Christ

B. 415



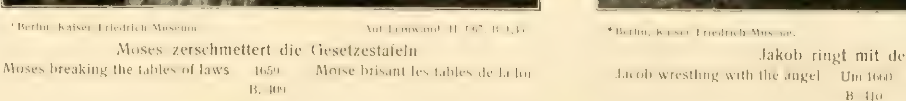
Paris, Moritz Kann (†)

Auf Leinwand, H. 0,47, B. 0,37

Christ

Christus
Um 1659
B. 414

Le Christ



* Berlin, Kaiser Friedrich Museum — Auf Leinwand, H. 1,67, B. 1,3[illegible]

Moses zerschmettert die Gesetzestafeln

Moses breaking the tables of laws — 1659 — Moïse brisant les tables de la loi

B. 409



* Berlin, Kaiser Friedrich Museum — Auf Leinwand, H. 1,37, B. 1,16

Jakob ringt mit dem Engel

Jacob wrestling with the angel — Um 1660 — Jacob luttant avec l'ange

B. 410

XVII.

REMBRANDT UND SEINE FAMILIE
1653—1660

REMBRANDT AND HIS FAMILY
1653—1660

REMBRANDT ET SA FAMILLE
1653 à 1660

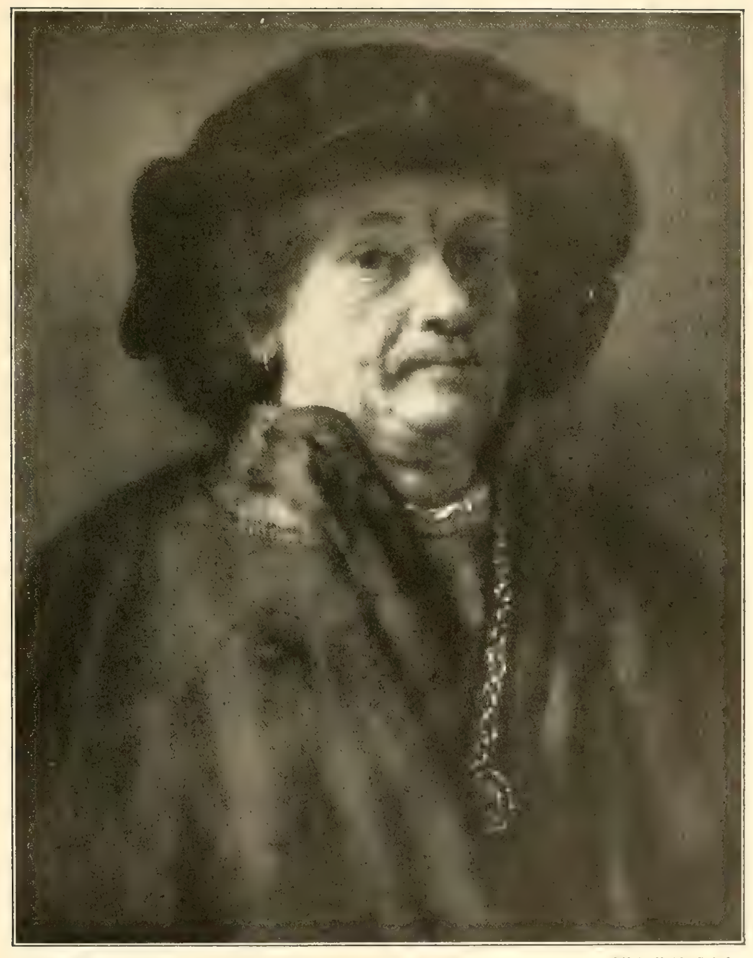


* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,59

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1654 — Portrait de l'artiste

B. 349



Berlin, R. v. Mendelssohn

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,53

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1655 — Portrait de l'artiste

B. 426



Florenz, Uffizien — H. 0,72, B. 0,58

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1656 — Portrait de l'artiste

B. 425



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,85, B. 0,65

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1657 — Portrait de l'artiste

B. 427



Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,81

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt

Um 1657

Portrait de l'artiste

B. 424



New York, H. C. Frick — Auf Leinwand, H. 1,29, B. 1,01

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1658 — Portrait de l'artiste

B. 428



* London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, H. 0,51, B. 0,435

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1659 — Portrait de l'artiste

B. 430

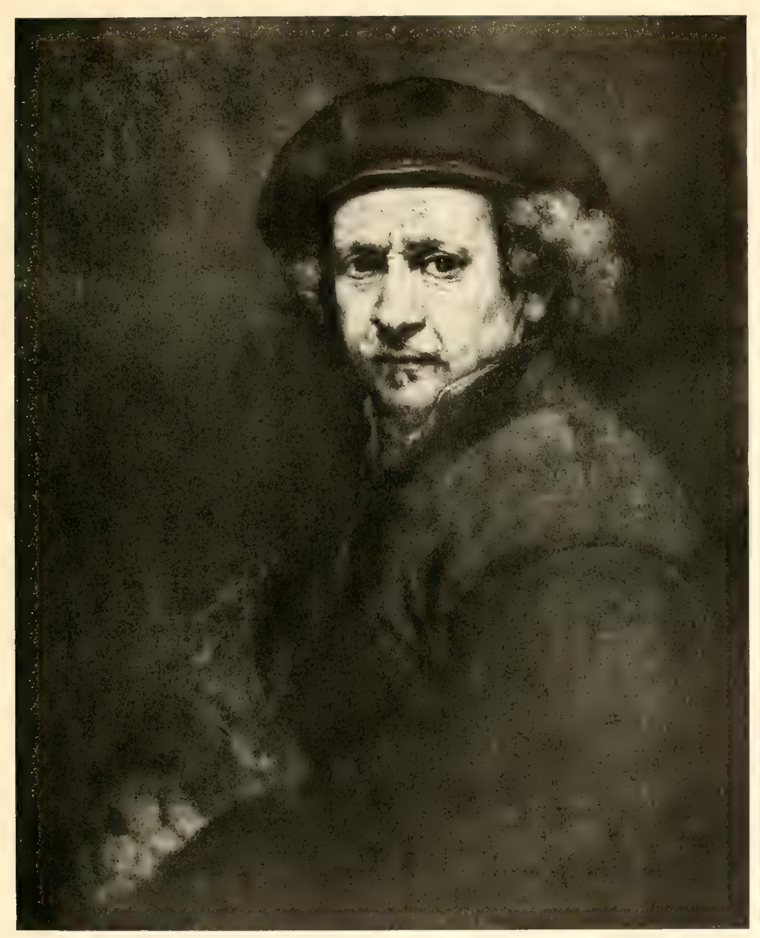


London, Nationalgalerie — Auf Leinwand. H 0,85, B 0,66

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1659 — Portrait de l'artiste

B 433



*London, Herzog von Buccleuch

Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,53

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt

1659

Portrait de l'artiste

B. 431



Aix (Provence), Museum — Auf Holz, H. 0,30, B. 0,24

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1659 — Portrait de l'artiste

B. 432



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,11, B. 0,85

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1660 — Portrait de l'artiste

B. 434



*Berlin, Paul von Schwabach — Auf Holz, H 0,21, B 0,18

Studie nach einem jungen Madchen (Hendrickje Stoffels?)

Study of a young girl (Hendrickje Stoffels?) — 1653, B. 373 — Etude d'après une jeune fille (Hendrickje Stoffels?)



*Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H 0,40, B 0,33

Saskia bei der Toilette

Saskia at the toilet — 1654, B. 400 — Saskia à la toilette



London, Lord Ridley — Auf Leinwand, H. 0,85, B. 0,71

Bildnis eines jungen Mädchens (Hendrickje Stoffels?)

Portrait of a young girl (Hendrickje Stoffels?) — 1654 (?) B. 399 — Portrait d'une jeune fille (Hendrickje Stoffels?)



London, National Galerie — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,455

Badendes Mädchen (Studie nach Hendrickje Stoffels)

A girl bathing (Study after Hendrickje Stoffels) — 1654 B. 353 — Jeune femme au bain (Etude d'après Hendrickje Stoffels)



*Edinburg, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,81, B 0,67

Hendrickje Stoffels im Bett
1657
B. 435

Hendrickje Stoffels in bed

Hendrickje Stoffels au lit



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 0,86, B. 0,65

Bildnis der Hendrickje Stoffels

Portrait of Hendrickje Stoffels — Um 1658–1659 — Portrait de Hendrickje Stoffels

B. 437



* Berlin, R. von Mendelssohn — Auf Holz, H. 0,725, B. 0,515

Bildnis der Hendrickje Stoffels

Portrait of Hendrickje Stoffels — Um 1658 — Portrait de Hendrickje Stoffels

B. 436



Paris, Charles Sedelmeyer — Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,65

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1660 — Portrait de l'artiste

B. 429



New York, Mrs. Collis P. Huntington — Auf Leinwand, H. 0,76, B. 0,67

Bildnis der Hendrickje Stoffels

Portrait of Hendrickje Stoffels — 1660 — Portrait de Hendrickje Stoffels

B. 438



* Haigh Hall, Wigan, Earl of Crawford — Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,63

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — 1655 — Titus, fils de Rembrandt

B. 441



*New York, B. Altmann — Auf Leinwand, H. 0,76, B. 0,56

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — 1655 — Titus, fils de Rembrandt

B. 442



Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,62

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — Um 1656 — Titus, fils de Rembrandt

B. 443

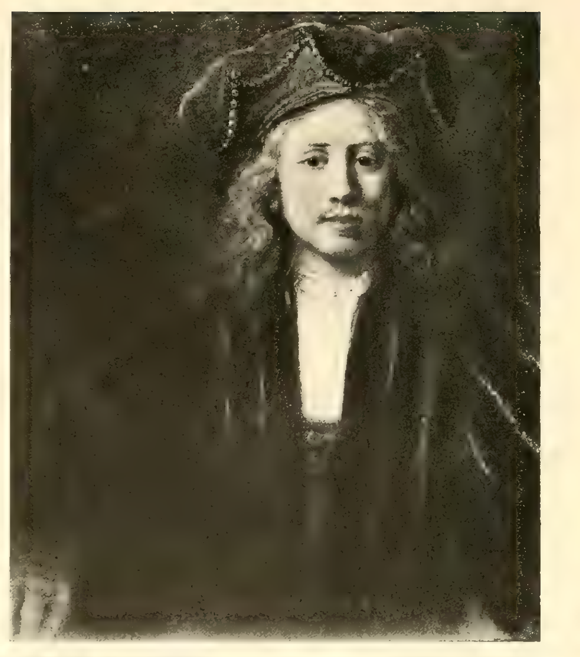


*London, Thom. Agnew & Sons — Auf Leinwand, H. 0,52, B 0,41

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — Um 1656 — Titus, fils de Rembrandt

B. 590



Kopenhagen, Kgl Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,65

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — Um 1656 — Titus, fils de Rembrandt

B. 451



Kopenhagen, Kgl Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,65

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young lady — 1656 — Portrait d'une jeune femme

B. 452



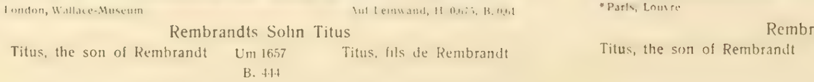
London, Wallace-Museum — Auf Leinwand, H 0,675, B 0,61

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — Um 1657 — Titus, fils de Rembrandt

B. 444





*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H 0,73, B 0,61

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — 1658 — Titus, fils de Rembrandt

B. 457



*Paris, Moritz Kann (†) Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,85

Rembrandts Sohn Titus (?)

Titus, the son of Rembrandt (?) 1658 Titus, fils de Rembrandt (?)

B. 458



* London, G. Lindsay Holford — Auf Leinwand, H. 0,76, B. 0,635

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — Um 1658 — Titus, fils de Rembrandt

B. 445



Paris, Moritz Kann   Auf Holz, H 0,385, B 0,31

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt   1659   Titus, fils de Rembrandt

B. 459



Petersburg, Eremitage   Auf Leinwand, H 0,72, B 0,56

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt   Um 1660   Titus, fils de Rembrandt

B. 447



*Belvoir Castle Herzog von Rutland — Auf Leinwand H. 0,785 B. 0,67

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — 1660 — Titus, fils de Rembrandt

B. 446

* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,74, B 0,63

Rembrandts Bruder Adriaen

Rembrandt's brother Adriaen — 1654 — Adriaen, frère de Rembrandt

B. 360



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,74, B 0,63

Bildnis der Frau von Rembrandts Bruder (?)

Portrait of the wife of Rembrandt's brother (?) — 1654 — Portrait de la femme du frère de Rembrandt (?)

B. 394



Kopenhagen, Graf Moltke — Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,61

Bildnis der Frau von Rembrandts Bruder (?)

Portrait of the wife of Rembrandt's brother (?) — Um 1654 — B. [illegible] — Portrait de la femme du frère de Rembrandt (?)



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,09, B. 0,84

Bildnis der Frau von Rembrandts Bruder (?)

Portrait of the wife of Rembrandt's brother (?) — 1654 — B. 393 — Portrait de la femme du frère de Rembrandt (?)



London, Herzog von Buccleuch — Auf Leinwand, H 0,80, B. 0,66

Bildnis der Frau von Rembrandts Bruder (?)

Portrait of the wife of Rembrandt's brother (?) — Um 1654 — B. 395 — Portrait de la femme du frère de Rembrandt (?)

XVIII.

BILDNISSE UND STUDIENKÖPFE – STILLEBEN
1653—1660

PORTRAITS AND STUDY-HEADS
STILL-LIFES
1653—1660

PORTRAITS ET TÊTES D'ÉTUDE
NATURES MORTES
1653 à 1660



New York, Mrs. Collis P. Huntington — Auf Leinwand, H. 1,32 B. 1,33

Virgil (?)

Virgil (?) — 1653 — Virgile (?)

B. 385



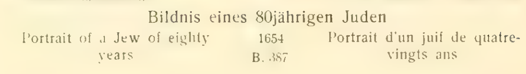
Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,86

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1654 — Portrait d'un vieillard

B. 388





* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H 1,09, B 0,84

Bildnis eines 80jährigen Juden

Portrait of a Jew of eighty years — 1654 — Portrait d'un juif de quatre-vingts ans

B. 387



New York, George J. Gould — Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,13

Ein Fahnenträger

A standard-bearer — 1654 — Un porte-drapeau

B. 370



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 1,02, B. 0,78

Bildnis eines bärtigen Alten

Portrait of an old man — 1654 — Portrait d'un vieillard

B. 386



Amsterdam, Galerie Six

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 1,02

Bildnis des Jan Six

Portrait of John Six

1654

Portrait de Jean Six

B. 371



Haag, Museum Bredius — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,16

Betende Frau

A praying woman — Um 1654 — Femme priant

B. 375



Washington, W. A. Slater — Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,65

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1655 — Portrait d'un vieillard

B. 470



Philadelphia, John G. Johnson — Auf Holz, H. 0,25, B. 0,195

Studienkopf eines Juden

Study-head of a Jew — Um 1655 — Tête d'étude d'un juif

B. 473



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,90

Mann im Harnisch

1655

A harnessed man — B. 464 — L'homme à l'armure



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,895, B. 0,685

Mann mit roter Pelzmütze

Um 1655

A man with a red fur-cap — Un homme coiffé d'un bonnet fourré rouge

B. 467



* Montreal, James Ross — Auf Leinwand, H 1,14, B. 0,87

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1655 — Portrait d'un homme

B. 448



*Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,89, B. 0,73

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man — 1655 — Portrait d'un vieillard

B. 462



*Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,73

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old woman — 1655 — Portrait d'une vieille femme

B. 463



Dzikow (Galizien), Graf Tarnowski — Auf Leinwand, H 1,15, B 1,35

Bildnis eines polnischen Offiziers zu Pferde

Portrait of a Polish horseman — Um 1655 — Portrait d'un cavalier polonais

B. 466



*London, Leopold Hirsch — Auf Holz, H. 0,29, B. 0,245

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1654, B. 587 — Portrait d'un vieillard



Berlin, Kaiser Friedrich Museum — Auf Leinwand, H. 0,51, B. 0,37

Der Alte mit der roten Mütze

An old man with a red cap — Um 1655, B. 389 — Un vieillard coiffé d'un bonnet rouge

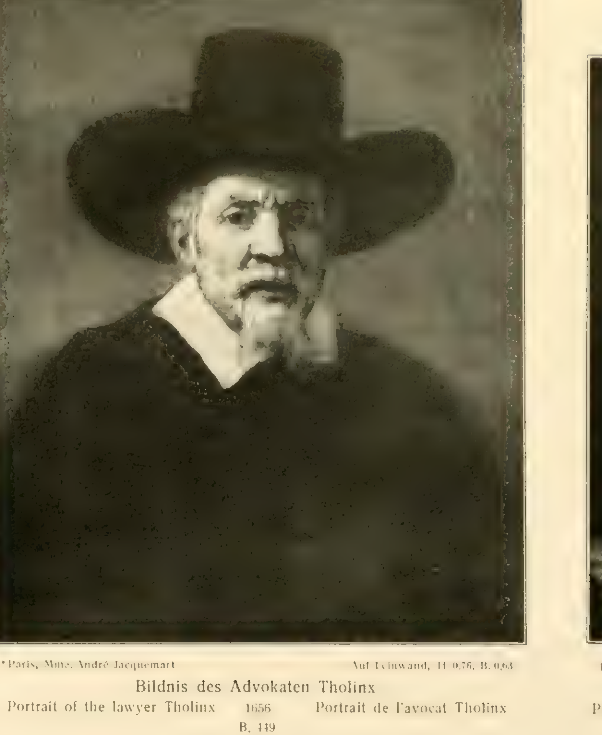


* Amsterdam, Reichsmuseum — Auf Leinwand, H. 1,00, B 1,32

Die Anatomie des Doktor Joan Deyman (Fragment)

The anatomy of the doctor John Deyman (Fragment) — 1656 — Fragment de l'anatomie du docteur Jean Deyman

B. 450



* Paris, Mme. André Jacquemart — Auf Leinwand, H. 0,76, B. 0,63

Bildnis des Advokaten Tholinx

Portrait of the lawyer Tholinx — 1656 — Portrait de l'avocat Tholinx

B. 449



Paris, John H. Harjes — Auf Leinwand, H. 0,63, B. 0,58

Bildnis eines lesenden Greises

Portrait of an old man reading — Um 1656 — Portrait d'un vieillard lisant

B. 589



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,02, B 0,87

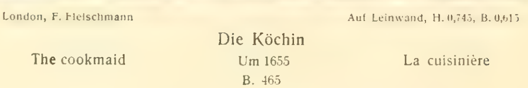
Junge Frau mit Nelke

A young woman with a pink — 1656 — Jeune femme à l'œillet

B. 453



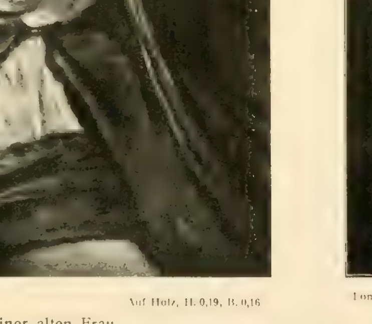
London, F. Fleischmann — Auf Leinwand, H. 0,745, B. 0,615



Die Köchin

The cookmaid — Um 1655 — La cuisinière

B. 465



* Paris, F. Kleinberger — Auf Holz, H. 0,19, B. 0,16

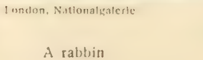
Studienkopf einer alten Frau

Study-head of an old woman — 1657 — Tête d'étude d'une vieille femme

B. 472



London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,755, B. 0,655



Ein Rabbiner

A rabbin — Um 1657 — Un rabbin

B. 469

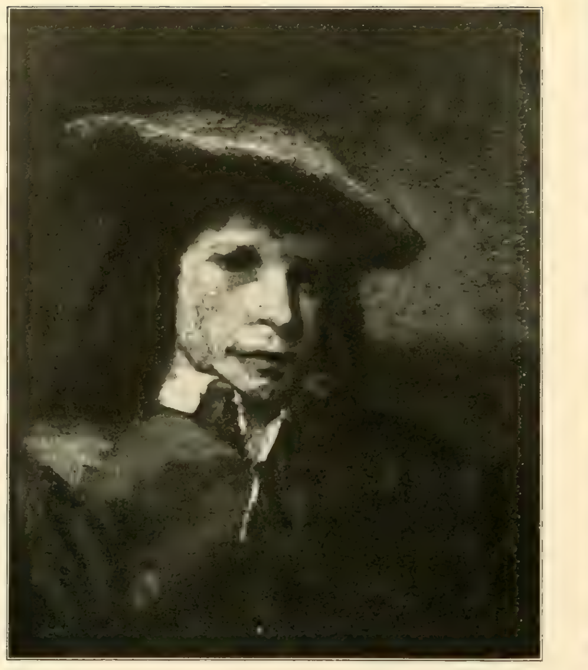


*Penrhyn Castle, Lord Penrhyn | Auf Leinwand, H. 1,245, B. 0,965

Bildnis der Katharina Hooghsaet

Portrait of Catherine Hooghsaet | 1657 | Portrait de Catherine Hooghsaet

B. 454



Paris, F. Warneck — Auf Holz, H. 0,215, B. 0,18

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1657 — Portrait d'un jeune homme

B. 474

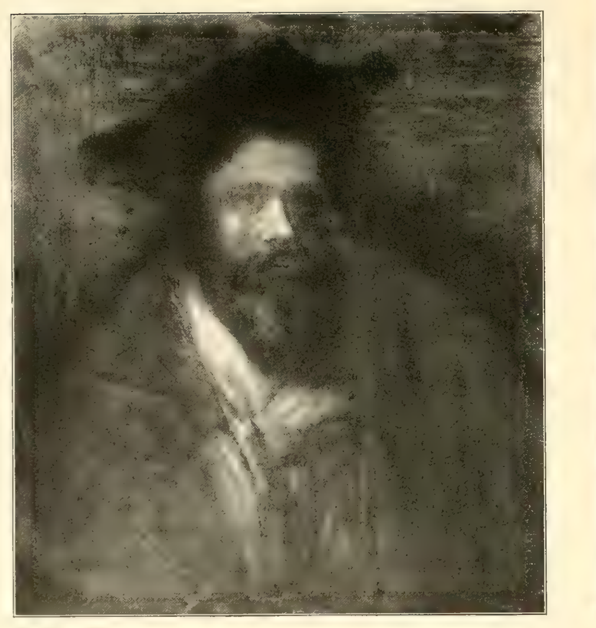


*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,66

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1657 — Portrait d'un homme

B. 471

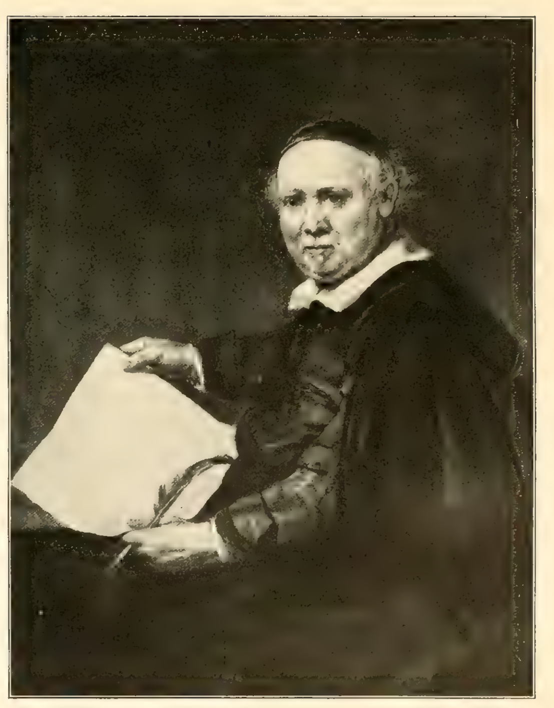


Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,62

Brustbild eines bärtigen Mannes

Portrait of a bearded man — Um 1658 — Portrait d'un homme barbu

B. 475



* London, Alfred Rothschild — Auf Papier, H 0,35, B. 0,28

Der Schreibmeister Coppenol

The writing-master Coppenol — Um 1658 — Le maitre à écrire Coppenol

B. 456



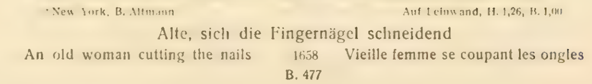
Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,33, B. 1,07

Alte Frau mit Buch

An old woman with a book — Um 1658 — Vieille femme avec un livre

B. 478



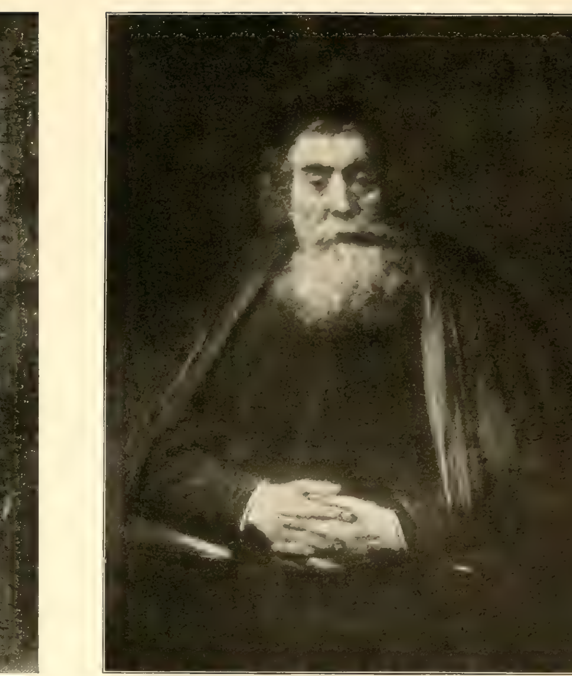


New York, B. Altmann — Auf Leinwand, H. 1,26, B. 1,00

Alte, sich die Fingernägel schneidend

An old woman cutting the nails — 1658 — Vieille femme se coupant les ongles

B. 477

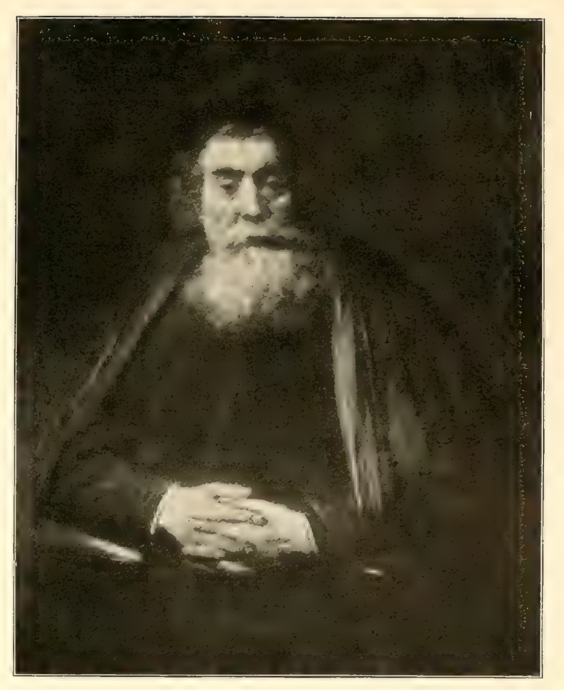


Schwerin, Galerie — Auf Leinwand, H. 0,57, B. 0,47

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1658 — Portrait d'un vieillard

B. 476



Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,83

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Um 1658 — Portrait d'un vieillard

B. 479



London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,81

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1659 — Portrait d'un homme

B. 460



*Duncombe Park, Earl of Feversham

Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,955

Männliches Bildnis

Portrait of a man

1659

Portrait d'un homme

B. 461

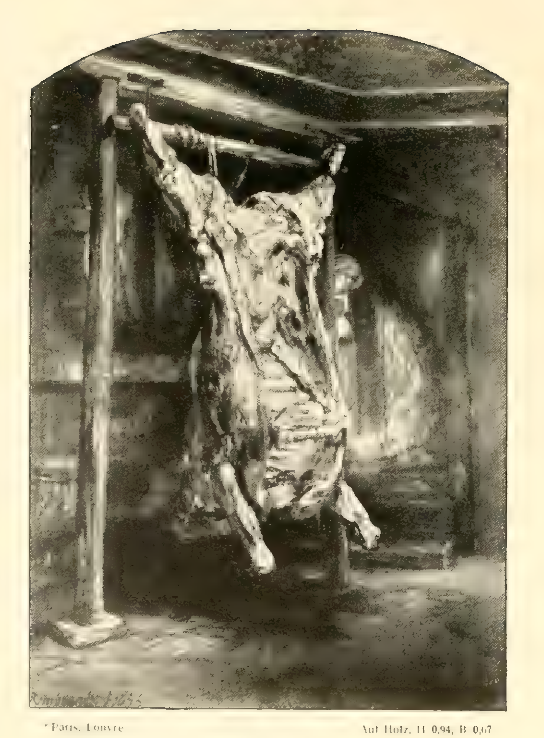


Budapest, Georg von Rath — Auf Holz, H 0,53, B. 0,44

Ein geschlachteter Ochse

A slaughtered ox — Um 1655 — Bœuf écorché

B. 423



Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,94, B. 0,67

Ein geschlachteter Ochse

A slaughtered ox — 1655 — Bœuf écorché

B. 421





Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 0,735, B. 0,52

Ein geschlachteter Ochse

A slaughtered ox — Um 1655 — Bœuf écorché

B. 422

XIX.

RELIGIÖSE DARSTELLUNGEN
1660—1669

RELIGIOUS PAINTINGS
1660—1669

TABLEAUX RELIGIEUX
1660 à 1669



Kopenhagen, Kgl. Gemäldegalerie

Bildnis eines Orientalen (Studie zum folgenden Bild?)

Portrait of an oriental (Study for the following picture) — Um 1660 — Portrait d'un oriental (Étude pour le tableau suivant)



* Moskau, Rumiantzoff-Museum — Auf Leinwand, H. 0,715 B. 0,93

Ahasver und Haman beim Mahle der Esther

Ahasuerus and Aman dining with Esther — 1660 — Assuère et Aman au repas chez Esther

B. 411

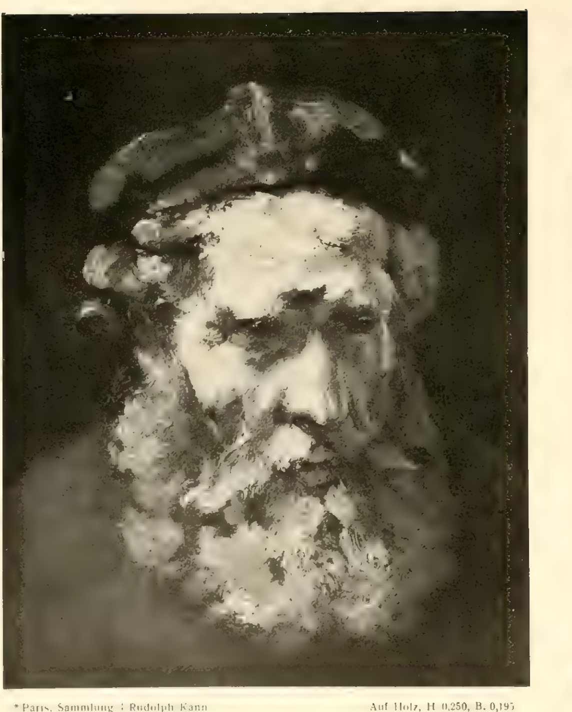


* Rogalin (Posen) Graf Eduard Raczynski — Auf Leinwand, H. 0,945, B. 0,815

Christus

Christ — 1661 — Le Christ

B. 417



* Paris, Sammlung : Rudolph Kann — Auf Holz, H 0,250, B. 0,195

Studienkopf zu dem Matthäus

Study-head for St. Matthew — Um 1661 — Tête d'étude pour Saint Mathieu

B. 522



* Paris, Léon Bonnat — Auf Holz, H. 0,25, B. 0,22

Studienkopf zu dem Matthäus

Study-head for St. Matthew — Um 1661 — Tête d'étude pour Saint Mathieu

B. 523

*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,81

Der Evangelist Matthäus

St. Matthew, the evangelist — 1661 — Saint Mathieu, évangeliste

B. 521



*Downton Castle, A. R. Boughton Knight — Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,74

Der heilige Bartholomäus (?)

St. Bartholomew (?) — 1661 — Saint Barthelemy (?)

B. 508



*Paris, Moritz Kann (?) — Auf Leinwand, H. 0,90, B. 0,78

Betender Pilger

A praying pilgrim — 1661 — Pèlerin en prière

B. 485



London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,64

Bildnis eines Kapuziners

A capuchin monk — Um 1661 — Un capucin

B. 484



London [illegible] — Auf Leinwand, H 105, B [illegible]

Ein Evangelist

An evangelist — Um 1663 — Un évangéliste

B. 525



* Wien, Graf Harrach

Auf Leinwand, H 0,83, B 0,67

A praying old man

Betender Greis
1661
B. 594

Vieillard en prière



*Gosford House, Earl of Wemyss — Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,61

Lesender Mönch

A reading monk — 1661 — Un moine lisant

B. 483



Petersburg, Graf S. A. Stroganoff — Auf Leinwand, H. 0,85, B. 0,78

Ein Kapuzinermönch

A capuchin monk — 1661 — Un capucin

B. 482



* Epinal, Museum — Auf Leinwand. H. 1,14. B. 0,80

Nonne

A nun — 1661 — Une religieuse

B. 511



* Aschaffenburg, Kgl Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H 0,80, B 0,63

Der auferstandene Christus

Christ resurrected — 1661 — Le Christ ressuscité

B. 416



*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,43, B. 0,62

Christus in Emmaus

Um 1661

B. 519

Christ at Emmaus

Le Christ à Emmaüs



Petersburg, Eremitage | Auf Leinwand, H 0,63, B 0,75

Abschied des Tobias von seinen Eltern

Tobias taking leave from his parents — Um 1661–1663 — Tobie prenant congé de ses parents

B. 593



*Althorp House, Earl of Spencer — Auf Leinwand, H. 0,565, B. 0,75

Die Beschneidung

The circumcision — 1661 — La circoncision

B. 518



*Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 1,96, B. 3,09

Das Mahl des Claudius Civilis

The supper of Claudius Civilis — 1661 — Le repas de nuit de Claudius Civilis

B. 520



* Haag, Museum Bredius — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,824

Homer

Homer — 1663 — Homère

B. 524



* New York, M. C. D. Borden — Auf Leinwand. H. 1,16, B 0,99

Lukretia, sich erdolchend

The suicide of Lucretia — 1664 — Le suicide de Lucrèce

B. 595



New York, B. Altmann — Auf Leinwand, H. 1,25, B. 1,63

Pilatus, sich die Hände waschend

Pilatus washing his hands — Um 1665 — Pilate se lavant les mains

B. 532

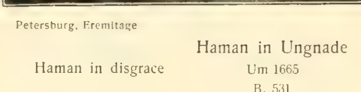
*Bukarest, Konig von Rumänlen — Auf Leinwand, H. 2,18, B. 1,85

Mardachai vor Esther und Ahasver

Mordecai before Esther and Ahasuerus — Um 1665 — Mardochai devant Esther et Assuérus

B. 530





Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,27, B. 1,17

Haman in Ungnade

Haman in disgrace — Um 1665 — La disgrâce d'Aman

B. 531



Haag, Museum (Bredius) | Auf Leinwand, H. 1,305, B. 1,64

David vor Saul

Um 1665

B. 529

David before Saul | David devant Saul

*Darmstadt, Grossherzogl. Museum — Auf Leinwand, H. 0,94, B. 0,73

Geisselung Christi

The scourging of Christ — 1668 — La flagellation du Christ

B. 534



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 2,62, B. 2,05

Rückkehr des verlorenen Sohnes

The return of the prodigal son — Um 1668–1669 — Le retour de l'enfant prodigue

B. 533

XX.

REMBRANDT UND SEINE FAMILIE

1660—1669

REMBRANDT AND HIS FAMILY

1660—1669

REMBRANDT ET SA FAMILLE

1660 à 1669



*Rossie Priory, Earl of Kinnaird

Auf Leinwand, H. 0,91, B. 0,76

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt

1661

B. 501

Portrait de l'artiste



Newbattle Abbey (Schottland), Marquess of Lothian — Auf Holz, H. 0,57, B. 0,44

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1662 — Portrait de l'artiste

B. 502



London, Lord Iveagh | Auf Leinwand, H. 1,14, B. 0,97

Selbstbildnis
Um 1663
B. 503

Portrait of Rembrandt

Portrait de l'artiste

Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H 0,70, B 0,555

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1664 — Portrait de l'artiste

B. 504



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H 0,50, B 0,41

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1666 — Portrait de l'artiste

B. 505



*Berlin, Frau v. Carstanjen — Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,63

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1668 — Portrait de l'artiste

B. 506

* Grittleton House, Sir Audley W. Neeld — Auf Leinwand, H. 0,59, B. 0,51

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1669 — Portrait de l'artiste

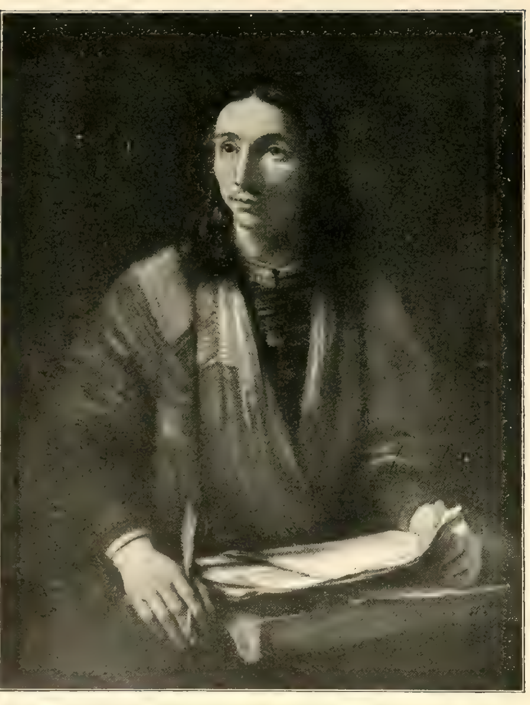
B. 507



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,88

Hendrickje Stoffels mit ihrem Kind als Venus und Amor

Hendrickje Stoffels with her child as Venus and Amor — Um 1662, B. 439 — Hendrickje Stoffels avec son enfant en Vénus et l'Amour



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,77

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — Um 1663 — Titus, fils de Rembrandt

B. 527



Kolmar, Museum — Auf Leinwand, H. 0,80, B. 0,62

Magdalene van Loo, die spätere Frau des Titus

Magdalen van Loo, the second wife of Titus — Um 1665 — Madeleine van Loo, femme seconde de Titus

B. 491



* Paris, Moritz Kann [illegible] — Auf Leinwand H. 0,93, B. 0,73

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — Um 1667–1668 — Titus, fils de Rembrandt

B. 535



Paris, Moritz Kann (†) — Auf Leinwand, H. 0,90, B. 0,725

Magdalene van Loo, die Frau des Titus

Magdalen van Loo, the wife of Titus — Um 1667—1668 — Madeleine van Loo, femme de Titus

B. 536



Petersburg, Fürst Yussupoff — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,82

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the son of Rembrandt — Um 1668 — Titus, fils de Rembrandt

B. 489



Petersburg, Furst Yussupoff — Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,825

Magdalene van Loo, Frau des Titus

Magdalen van Loo, the wife of Titus — Um 1668 — Madeleine van Loo, femme de Titus

B. 490



Montreal (Canada), R. B. Angus — Auf Leinwand, H. 0,575, B 0,49

Magdalene van Loo, die spätere Frau des Titus

Magdalen van Loo, the second wife of Titus — Um 1666, B. 537 — Madeleine van Loo, femme seconde de Titus



Amsterdam Reichsmuseum — Auf Leinwand. H. 1,18, B. 1,64

Rembrandts Sohn Titus und seine Frau Magdalene van Loo (die sog. Judenbraut)

Titus, the son of Rembrandt, and his wife Magdalen van Loo, called „The Jewish bride" — Um 1668 — B. 538 — Titus, fils de Rembrandt, et sa femme Madeleine van Loo, nommée „La fiancée juive"



* Braunschweig, Herzogl. Museum

Auf Leinwand, H 1,26, B 1,67

Familienbild

A family-group

Um 1668–1669

Portrait de famille

B. 539

XXI.

BILDNISSE UND STUDIENKÖPFE
1660—1669

PORTRAITS AND STUDY-HEADS
1660—1669

PORTRAITS ET TÊTES D'ÉTUDE
1660 à 1669

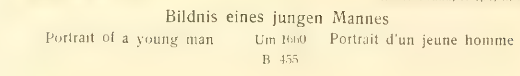


'Dalskairth, William A. Coats — Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,66

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young girl — 1660 — Portrait d'une jeune fille

B. 481



London, Otto Belt — Auf Leinwand, H. 1,01, B. 0,815

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1660 — Portrait d'un jeune homme

B. 455

Amsterdam, Reichsmuseum

Auf Leinwand, H. 1,85, B. 2,74

Die Syndici der Tuchhändler

The syndics of the drapers

1661—1662

Les syndics des drapiers

B. 486



Amsterdam, Reichsmuseum

Die Syndici der Tuchhändler
(Ausschnitt)
1661–1662

The syndics of the drapers
(Detail)

Les syndics des drapiers
(Détail)



Amsterdam, Reichsmuseum

Die Syndici der Tuchhändler
(Ausschnitt)
1661

The syndics of the drapers
(Detail)

Les syndics des drapiers
(Détail)



* Haag, Museum (Bredius) — Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,63

Zwei Neger

Two negros — 1661 — Deux nègres

B. 513



* Paris, F. Kleinberger — Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,64

Eine alte Frau

An old woman — 1661 — Une vieille femme

B. 480



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,61

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1661 — Portrait d'un homme

B. 510



*London, Lady Wantage

Auf Leinwand, H. 0,765, B. 0,645

Bildnis einer alten Dame

Portrait of an old woman

1661

Portrait d'une vieille femme

B. 492



Paris, Sammlung Rudolph Kann — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,57

Bildnis eines jungen Juden

Portrait of a young Jew — 1661 — Portrait d'un jeune juif

B. 509

London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,29, B. 0,965

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man — Um 1662 — Portrait d'un vieillard

B. 512



* London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,29, B. 0,965

Bildnis einer alten Dame

Portrait of an old lady — Um 1662 — Portrait d'une vieille femme

B. 493

* Vanas (Schweden), Graf Wachtmeister — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,90

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — 1662 — Portrait d'un jeune homme

B. 488



Canford Manor, Earl of Wimborne — Auf Leinwand, H. 1,21, B. 0,94

Männliches Bildnis

Portrait of a man — Um 1662 — Portrait d'un homme

B. 487



* New York, Privatbesitz

Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,85

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man — Um 1662 — Portrait d'un vieil homme

B. 494



Pittsburg (Nordamerika), Charles M. Schwab — Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,80

Männliches Bildnis

Portrait of a man — Um 1663 — Portrait d'un homme

B. 526



* Berlin, Leopold Koppel

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,87

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — 1663 (?) — Portrait d'un jeune homme



Berlin, Marcus Kappel — Auf Holz, H 0,24, B 0,19

Studienkopf

Study-head — Um 1663 — Tête d'étude



*Petworth, Lord Leconfield

Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,65

Köchin am Fenster

A cookmaid at the window

Um 1664

B. 514

Cuisinière à la fenêtre

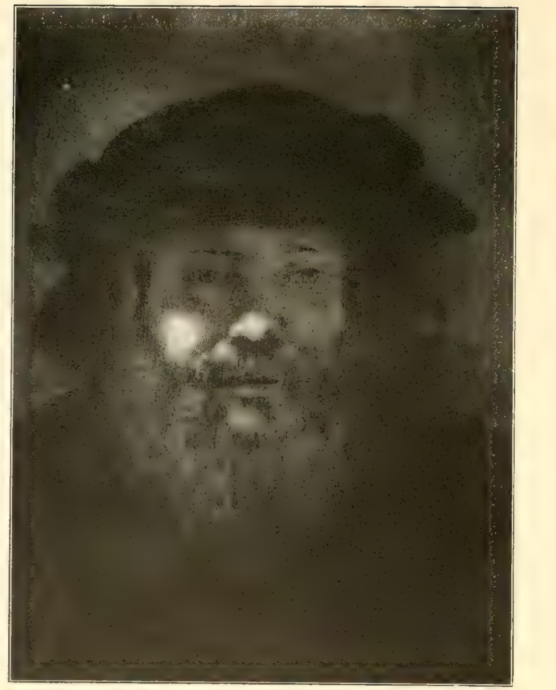


New York, Metropolitan Museum — Auf Leinwand, H 0,71, B. 0,63

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1665 — Portrait d'un homme

B. 496



Newbattle Abbey (Schottland), Marquess of Lothian — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,36

Studienkopf

Study-head — Um 1665 — Tête d'étude

B. 515



New York, Metropolitan-Museum — Auf Leinwand, H 0,79, B. 0,63

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1665 — Portrait d'un jeune homme

B. 495



*Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,71, B. 0,56

Männliches Bildnis

Portrait of a man — 1666 — Portrait d'un homme

B. 498



*London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,60

Bildnis einer Frau

Portrait of a woman — 1666 — Portrait d'une femme

B. 499



*Petworth, Lord Leconfield — Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,65

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a young man — 1666 — Portrait d'un jeune homme

B. 497



*London, Earl of Northbrook — Auf Leinwand, H. 0,70, B. 0,58

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — 1667 — Portrait d'un vieillard

B. 516



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,71

Bildnis eines Mannes mit Perlen am Hut

Portrait of an old man — Um 1667 — Portrait d'un homme âgé

B. 517



* London, Otto Beit

Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,83

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man

1667

Portrait d'un jeune homme

B. 500

ANHANG

I.

VON REMBRANDT ÜBERGANGENE SCHÜLERARBEITEN UND VERSCHOLLENE ORIGINALGEMÄLDE

WORKS OF SCHOLARS OF REMBRANDT REVISED BY THE ARTIST AND LOST PICTURES

ŒUVRES DE L'ECOLE DE REMBRANDT REVISÉES PAR L'ARTISTE ET TABLEAUX PERDUS

Für diese Gruppe vergleiche auch C. Hofstede de Groot: Zoekgeraakte Rembrandts im Leidsch Jaarboekje 1905, wo diejenigen verlorenen Gemälde Rembrandts aufgezählt sind, über die wir sichere Nachrichten nur durch die Urkunden besitzen.



* München, Alte Pinakothek

Auf Leinwand, H 1,94, B 1,31

Abrahams Opfer

The sacrifice of Abraham

1636

Le sacrifice d'Abraham

B. 208



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 0,975, B. 0,685

Die Grablegung Christi

The entombment of Christ — 1653 — La mise au tombeau

B. 129



Nach der Lithographie von Langlade

Die heilige Familie

The Holy Family — La Sainte Famille

Originalgemalde um 1628–1629 entstanden



* Oldenburg, Grossherzogl. Galerie — Auf Holz, H. 1,15, B. 0,90

Die Taufe des Kämmerers

The baptism of the officer — Le baptême de l'intendant

Alte Kopie nach dem um 1628 entstandenen Original



* Aachen, Suermondt Museum — Auf Holz, H 1,02, B 0,89

Der heilige Hieronymus

St. Hieronymus — Saint Jérôme

Alte Kopie nach dem um 1630 entstandenen Original



Nach dem Stich von J. G. van Vliet

Rembrandts Vater

The father of Rembrandt — Le père de Rembrandt

Originalgemälde um 1630 entstanden

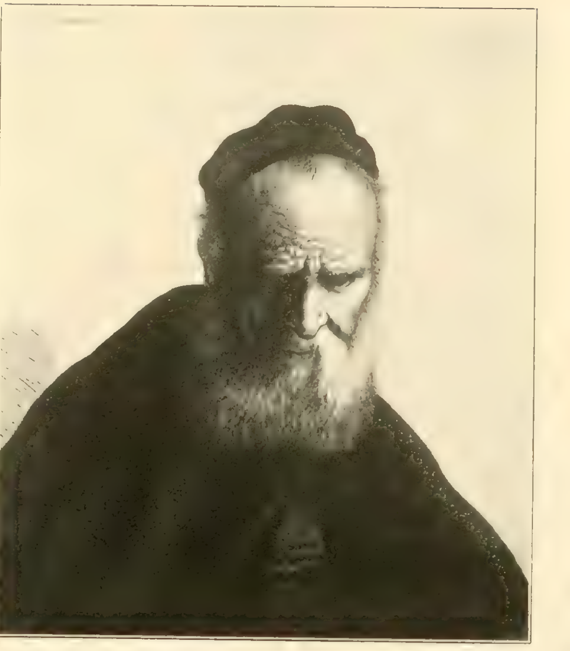


* Nach der Radierung von A. Riedel

Rembrandts Mutter

The mother of Rembrandt — La mère de Rembrandt

Originalgemälde um 1630 entstanden



*Nach dem Stich von J. G. van Vliet

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man

Portrait d'un vieillard

Originalgemälde um 1630 entstanden



*Nach dem Stich von W. de Leeuw

Bildnis eines jungen Mädchens, gen. Mariana

Portrait of a young woman, called Mariana

Portrait d'une jeune fille, nommée Mariana

Originalgemälde um 1633 entstanden



Nach dem Stich von J. G. van Vliet

Loth und seine Töchter

Loth and his daughters

Loth et ses filles

Originalgemälde um 1633—1634 entstanden

Nach dem Stich von A. de Marcenay

Sogen. Schwester Rembrandts
gen. „La Dame aux Perles"

The sister of Rembrandt
called „La Dame aux Perles"

La sœur de Rembrandt
nommée „La Dame aux Perles"

Originalgemälde um 1632 entstanden



Nach dem Stich von I. Lowenstam

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a youth

Portrait d'un jeune homme

Originalgemälde um 1633 entstanden



Nach dem Stich von J. A. Claessens

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a youth — Portrait d'un jeune homme

Originalgemälde um 1633—1634 entstanden



Nach dem Stich von S. Savery (?)

Bildnis des Admirals Philipps van Dorp

Portrait of the admiral Philip van Dorp — Portrait de l'amiral Philippe van Dorp

Originalgemälde um 1634 entstanden



Nach dem Stich von J. Suyderhoef

Bildnis des Predigers Eleazar Swalmius

Portrait of the preacher
Eleazar Swalmius

Portrait du prédicateur
Eléazar Swalmius

Originalgemälde um 1636–1637 entstanden



Nach dem Schabkunstblatt von J. Stolker

Bildnis eines Mannes

Portrait of a man — Portrait d'un homme

Originalgemälde um 1636–1638 entstanden



Nach dem Schabkunstblatt von R. Houston

Alte Frau, ein Huhn pflückend

Old woman plucking a hen — Vieille femme plumant une poule

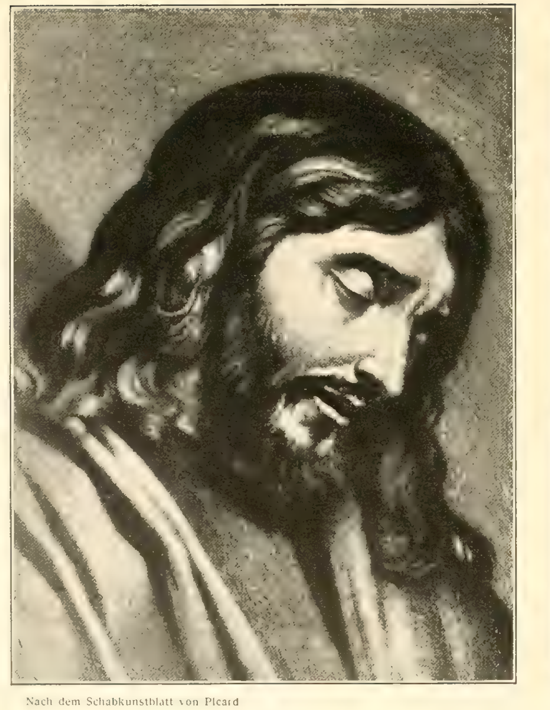
Originalgemälde um 1654 entstanden



(Nach dem Schabkunstblatt von Aquila (Arend van Halen))

Jeremias de Dekker

Originalgemälde um 1660 entstanden

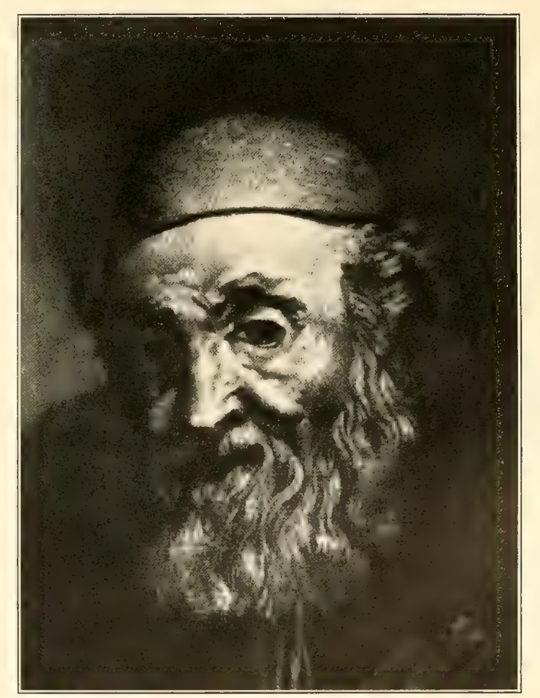


Nach dem Schabkunstblatt von Picard

Genannt „Der Philosoph Zeno“

Zeno, the philosopher — Zénon, le philosophe

Originalgemälde um 1659—1660 entstanden



Nach dem Schabkunstblatt von Picard

Genannt „Der Philosoph Lucian“

Lucian, the philosopher — Lucien, le philosophe

Originalgemälde um 1659–1660 entstanden

II.

ZWEIFELHAFTE UND UNECHTE WERKE

DOUBTFUL AND FALSE PICTURES

TABLEAUX DOUTEUX ET PAS AUTHENTIQUES



Petersburg, Paul Delaroff — Auf Holz, H 0,75, B. 1,06

Jesus unter den Schriftgelehrten
datiert 1628

Jesus in the temple — L'enfant Jésus parmi les savants

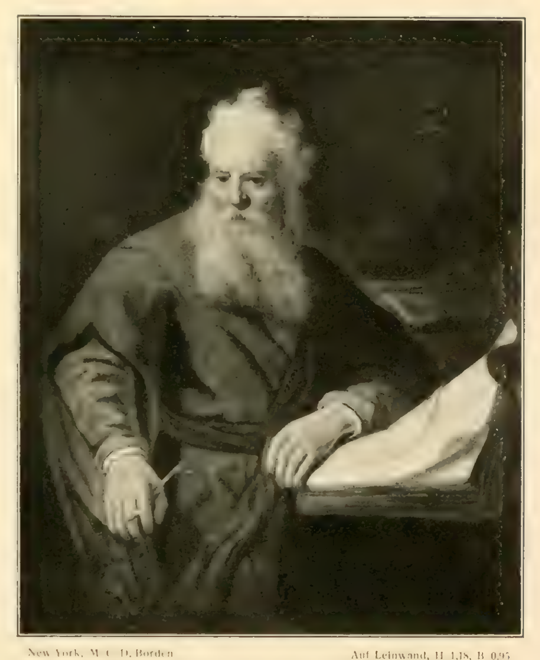


Nürnberg, German. Nationalmuseum — Auf Holz, H. 0,39, B. 0,32

Selbstbildnis

Um 1629

Portrait of Rembrandt — Portrait de l'artiste



New York, M. C. D. Borden — Auf Leinwand, H. 1,18, B. 0,95

Der Apostel Paulus

The apostle St. Paul — L'apôtre Saint Paul

B. 36



* Paris, Comtesse de Bearn — Auf Leinwand, H. 1,775, B. 1,965

Beweinung Christi

The lamentation over Christ — datiert 1650 — Le Christ mort pleuré par les siens

B. 337



* Heidelberg, Professor Dr. H. Thode — Auf Leinwand, H. 0,68, B 0,83

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan — datiert 1631 — Le bon Samaritain



• Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,60

Bildnis des Johann Uyttenbogaert

Portrait of John Uyttenbogaert — Portrait de Jean Uyttenbogaert

B. 95



Invergarry, Mrs. Ellice — Auf Leinwand, H. 1,21, B. 0,96

Bildnis der Saskia als Flora

Portrait of Saskia as Flora Um 1635 Portrait de Saskie en Flore

B. 187

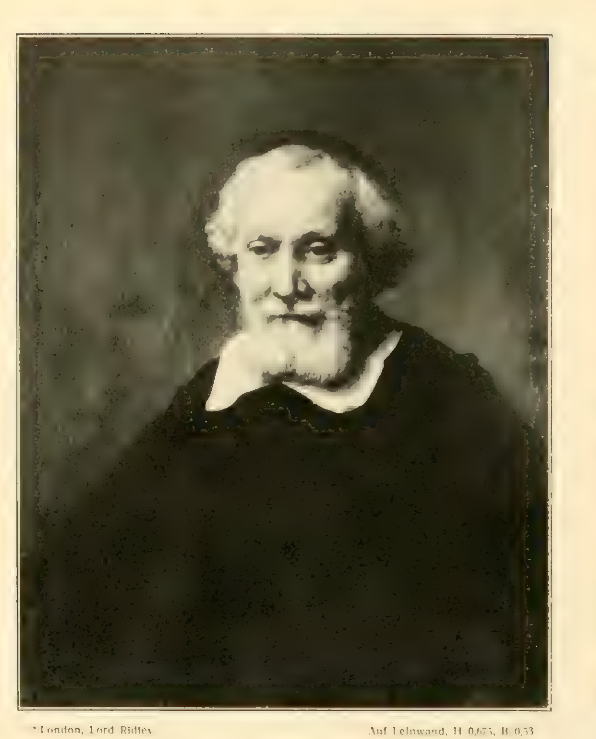


London, Thom. Agnew & Sons — Auf Leinwand, H. 1,54, B. 1,27

Bildnis der Saskia als Flora

Portrait of Saskia as Flora Um 1635 Portrait de Saskie en Flore

B. 188



* London, Lord Ridley — Auf Leinwand, H. 0,675, B. 0,53

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man — Portrait d'un vieillard



* Paris, F. Kleinberger — Auf Holz, H. 0,225, B. 0,19

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man — Portrait d'un vieil homme

B. 580



*Hamburg, Galerie Weber — Auf Leinwand, H. 1,11, B 1,35

Die Ehebrecherin vor Christus

Christ and the adulteress — Le Christ et la femme adultère

B. 328



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,16

Männliches Bildnis

Portrait of a man — Portrait d'un homme



* London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,56, B. 0,86

Landschaft mit Tobias und dem Engel

Landscape with Tobit and the angel — Paysage avec Tobie guidé par l'ange



Boston, Museum of Fine Arts — Auf Leinwand, H 0,72, B. 0,91

Danae und Merkur
datiert 1652

Danae and Mercury — Danaé et Mercure



München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H 0,82, B 0,67

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — datiert 1654 — Portrait de l'artiste





Suresnes, J. Nardus — Auf Holz

Studienkopf

Study-head — Tête d'étude



· Paris, Sammlung des Barons Alphons von Rothschild

Auf Leinwand, H. 1,04, B. 0,92

Männliches Bildnis

Portrait of a man

Portrait d'un homme

B. 468



Irland, Privatbesitz — Auf Leinwand

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Portrait d'un jeune homme



* Paris, Adolphe Schloss — Auf Holz, H. 0,26, B. 0,235

Studie zu einem Engel

Study for an angel — Um 1655—1660 — Etude d'un ange

Uebersicht zum Auffinden der Nummern des Bodeschen Rembrandt-Werkes in vorliegender Publikation

Bode	Seite	Bode	Seite	Bode	Seite	Bode	Seite	Bode	Seite	Bode	Seite
1	4	46	13	91	91	137	116	182	204	228	216
2	5	47	20	92	99	138	117	183	212	229	233
3	15	48	51	93	84	139	115	184	213	230	231
4	14	49	50	94	84	140	119	185	211	231	232
5	6	50	65	95	534	141	116	186	135	232	232
6	7	51	66	96	88	142	118	187	535	233	235
7	6	52	51	97	88	143	118	188	535	234	236
8	15	53	52	98	94	144	117	189	137	235	236
9	10	54*		99	89	145	120	190	136	236*	
10	9	55	69	100	96	146	121	191	156	237*	
11	27	56	56	101	97	147	121	192	180	238	229
12	29	57	56	102	195	148	189	193	180	239	309
13	27	58	57	103	195	149	125	194	176	240	222
14	28	59	58	104	95	150	127	195	167	241	224
15	30	60	59	105	92	151	126	196	168	242	223
16	32	61	59	106	194	152	128	197	169	243	225
17	32	62	60	107	196	153	129	198	186	244	227
18	31	63	58	108	197	154	130	199	186	245	226
19	35	64*		109	198	155	131	200	188	246	228
20	42	65	60	110	199	156	132	201	188	247	279
21	36	66	62	111	201	157	133	202	187	248	282
22	37	67	105	112	201	158	134	203	187	249	283
23	38	68	106	113	200	159	204	204	190	250	280
24	37	69	107	114	200	160	124	205	202	251	281
25	40	70	109	115	203	161	142	206	147	252	287
26*		71	108	116	203	162	34	207	170	253	265
27	39	72	77	117	207	163	144	208	515	254	253
28	39	73	78	118	206	164	143	209	155	255	245
29	44	74	72	119	211	165	146	210	171	256	242
30	41	75	72	120	162	166	146	211	173	257	244
31	44	76	79	121	111	167*		212	175	258	317
32	46	77	79	122	111	168	144	213	160	259	274
33	46	78	78	123	110	169	148	214	157	260	316
34	16	79	80	124	163	170	148	215	174	261	317
35	16	80	81	125	163	171	149	216	178	262	248
36	532	81	82	126	164	172	142	217	172	263	250
37	21	82	74	127	165	173	149	218	184	264	246
38	22	83	75	128	165	174	150	219	179	265	247
39	17	84	85	129	516	175	241	220	183	266	271
40	19	85	76	130	158	176	150	221	185	267	271
41	18	86	83	131	166	177	139	222	221	268	268
42	112	87	83	132	161	178	139	223	181	269	269
43	19	88	86	133	159	179	140	224	209	270	272
44	23	89	87	134	113	180	141	225	208	271	273
45	12	90	90	135	113	181	141	226	214	272	276
* zweifelhaft		zweifelhaft		136	115	* Titelbild		227	215	* zweifelhaft	

Bode	Seite	Bode	Seite	Bode	Seite	Bode	Seite	Bode	Seite	Bode	Seite
273	252	327	295	381	370	434	405	488	500	542	41
274	[illegible]	328	293	382	384	435	408	489	484	543	47
275	254	329	292	383	[illegible]	436	410	490	[illegible]	544	43
276	251	330	302	384	367	437	[illegible]	491	481	545	43
277	264	331	297	385	426	438	411	492	497	546	29
278	256	332	298	386	428	439	480	493	499	547	51
279	262	333	305	387	427	440	336	494	501	548	49
280	257	334	304	388	427	441	412	495	507	549	28
281	[illegible]	335	303	389	[illegible]	442	413	496	[illegible]	550	54
282	259	336	299	390*		443	413	497	509	551	55
283	260	337	533	391	330	444	416	498	508	552	48
284	261	338	[illegible]	392	331	445	418	499	508	553	48
285	270	339	301	393	[illegible]	446	[illegible]	500	511	554	67
286	270	340	300	394	421	447	419	501	475	555	15
287	267	341	310	395	423	448	433	502	476	556	45
288	267	342	290	396	422	449	438	503	477	557	18
289	275	343	[illegible]	397	325	450	437	504	478	558	103
[illegible]	[illegible]	344	[illegible]	398	[illegible]	451	415	505	478	559	67
291	340	345	313	399	407	452	415	506	479	[illegible]	[illegible]
292	353	346	319	400	406	453	439	507	479	561	98
293	352	347	318	401	376	454	441	[illegible]	[illegible]	562	93
294	358	348	319	402	377	455	491	509	498	563	205
295	359	349	396	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	510	496	564	119
[illegible]	[illegible]	350	327	404	381	457	416	511	461	[illegible]	114
297	359	351	326	[illegible]	[illegible]	458	417	512	499	566	194
298	258	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	459	419	513	495	567	145
299	258	353	407	407	388	460	446	514	505	568	210
[illegible]	[illegible]	354	374	[illegible]	[illegible]	461	447	515	507	569	153
[illegible]	[illegible]	355	334	409	394	462	434	516	509	570	217
302	322	356	335	410	394	[illegible]	[illegible]	517	510	571	251
303	321	357	334	[illegible]	[illegible]	464	432	518	465	572	234
304	249	358	332	412	390	465	439	519	463	573	237
305	364	359	333	[illegible]	[illegible]	466	435	520	465	574	311
306	355	360	421	[illegible]	[illegible]	467	432	521	456	575	230
307	353	361	341	415	392	468	541	522	455	576	357
308	361	362	342	[illegible]	[illegible]	469	440	523	455	577	355
309	356	[illegible]	[illegible]	417	454	470	431	524	466	578	363
310	361	[illegible]	[illegible]	418	375	471	442	525	458	579	356
311	363	[illegible]	[illegible]	419	375	472	440	526	502	[illegible]	[illegible]
312	362	366	347	420	382	473	431	527	481	581	360
313	360	367	348	421	449	474	442	528	386	582	365
314	364	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	475	443	529	470	583	367
315	284	369	330	423	448	476	445	530	469	584	349
316	285	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	477	444	531	469	[illegible]	[illegible]
317	386	371	429	425	398	478	444	532	468	586	362
[illegible]	[illegible]	372	357	[illegible]	[illegible]	479	445	533	471	587	436
319	344	373	406	427	398	480	496	534	471	588	324
320	338	374	324	[illegible]	[illegible]	481	491	535	482	589	438
321	296	375	430	429	411	[illegible]	[illegible]	536	483	590	414
322	289	376	366	430	401	483	460	537	486	591	391
323	288	377	368	431	403	484	457	538	487	592	389
324	288	378	366	[illegible]	[illegible]	485	457	[illegible]	[illegible]	593	464
[illegible]	[illegible]	379	368	433	402	486	492	540	8	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	380	369	[illegible]	[illegible]	487	500	541	35	595	467

Noch nicht in Bodes Werk veröffentlicht sind die Bilder auf den Seiten 3, 11, 33, 61, 68, 104, 138, 154, 193, 238, 328, 354, 373, 379, 452, 503, 504.

ERLÄUTERUNGEN

UND

REGISTER

Erläuterungen

Im Bilderteil verweisen die Sterne neben den Orts- oder sonstigen Angaben an gleicher Stelle auf diese Erläuterungen. Die den Unterschriften eingefügte Bezeichnung Bode 1 u. s. w. weist darauf hin, daß unter dieser Nummer das betreffende Bild publiziert worden ist in: Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Herausgegeben von Wilhelm Bode unter Mitwirkung von C. Hofstede de Groot, 8 Bände, Paris, Charles Sedelmeyer, 1896—1906. — Fehlt eine solche Angabe in den Unterschriften des Bilderteils, so ist das betreffende Werk erst nach Abschluß der Bodeschen Publikation bekannt geworden. Vgl. auch die Uebersicht a. S. 545—546. — Bez. = Bezeichnet

Titelbild. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 3. Nach Bode und Bredius ein Werk Rembrandts; von Hofstede de Groot angezweifelt. Vgl. W. Valentiner, Onze Kunst 1907. Eher um 1626/27, als wie von andrer Seite angenommen wird, um 1629 entstanden, da es in dem bunten Kolorit Lastman noch näher steht als die andern Frühwerke.

S. 4. Bez. RH (verschlungen) 1627. Mit dem Paulus in Stuttgart (S. 5) das früheste mit einer Jahreszahl bezeichnete Gemälde Rembrandts.

S. 5. Zweimal bez.: R. f. 1627 (nachträglich verändert in RHL, d. h. Rembrandt Harmenszoon Lugdunensis [von Leiden]) und Rembrand fecit. Der Greis, der das Modell abgab, scheint mit dem identisch zu sein, der auf einer Reihe von Gemälden (z. B. Paulus in Nürnberg, Darstellung im Tempel bei Weber in Hamburg, Studienkopf bei Fabbri in New York, Petrus bei Stroganoff in Petersburg, Eremit im Louvre), auf Radierungen (z. B. Bartsch 149, 260, 291) und Rötelzeichnungen (Haarlem, Louvre u. a. O.) besonders um 1630/31 vorkommt und in der Leidener Zeit Rembrandts als Typus fast gleich große Bedeutung wie der Vater des Künstlers hat. Er war vermutlich ein naher Verwandter, vielleicht Cornelis Claesz, der Stiefvater von Rembrandts Vater und Aeltester der Familie, der das Haus neben van Ryns in Leiden bewohnte.

S. 6 links. Die Prophetin Hanna trägt den Typus von Rembrandts Mutter. Die Komposition im hohen Dreieck übernahm der Künstler von seinem Lehrer Lastman. — S. 6 rechts. Bez. RHL (verschlungen) 1628. Gegenüber der Annahme Hofstede de Groots, daß eine beliebige Soldatenszene dargestellt sei, möchte ich an der Ansicht Bodes, nach der ein biblisches Motiv wiedergegeben ist, festhalten. Die Gestalt links vorne kann mit ihrem verlegen lächelnden Ausdruck sehr wohl auf Petrus gedeutet werden. Allerdings ist es auffällig, daß die Magd des Hohenpriesters fehlt.

S. 7. Bez. RHL (verschlungen) 1628. Eine Zeichnung, die als Vorstudie gelten kann, in Leiden (abgeb. bei W. Valentiner: Opmerkingen over enkele schilderijen van Rembrandt. Onze Kunst 1907). Der Dolch, den Simson trägt, ist ein indischer Kris aus Rembrandts Kunstsammlung.

S. 8. Bez. (falsch) Rem[t] f.

S. 9. Mit dem Monogramm RH bezeichnet, das aber nach Bode in neuerer Zeit aufgesetzt ist. Die Echtheit des Bildes wird durch Constantijn Huygens bezeugt. S. die Einleitung S. XVII. Die Studie nach Rembrandts Vater in Boston (S. 43 r.) ist vielleicht eine Studie zu dem Judas. Eine unter Einfluß des Bildes entstandene Zeichnung im Louvre, von Kleinmann als Rembrandt publiziert, ist von einem Schüler.

S. 10. Bez. (falsch) GD (= Gerrit Dou). Erinnert im Typus an Rembrandts Vater, besonders an eine Zeichnung in Oxford.

S. 11. Bez. RHL 1629. Vgl. W. Valentiner, Onze Kunst 1907.

S. 12. Vgl. eine vermutlich um 1630 entstandene Zeichnung mit derselben Darstellung in Rotterdam und eine 1630 datierte Rötelzeichnung im Britischen Museum, auf der eine Grablegung (ursprünglich vermutlich eine Auferweckung des Lazarus) wiedergegeben ist. Dazu die Radierung von 1631, B. 73.

S. 13. Saul trägt den Typus von Rembrandts Vater. Eine Zeichnung mit der gleichen Darstellung aus der Zeit dieses Bildes in Frankfurt a. M.

S. 14. Eine Studie zu dem Bild im Besitz W. Bodes (vgl. W. Bode, Leidsch Jaarboekje 1906).

S. 15 links. Bez. RHL 1629. Der Greis trägt die Züge von Rembrandts Vater. — S. 15 rechts. Verwandt der Radierung B. 338.

S. 16 links. Reste der alten Bez. „Rembrandt f." — S. 16 rechts. Bez. R. f. Auf dem Papier ist der Anfang des zweiten Kapitels des zweiten Briefes an die Thessalonicher in griechischer Sprache wiedergegeben.

S. 17. Bez. RHL 1630.

S. 18 links. Bez. RHL 1630. Ueber das Modell vgl. das zu S. 5 Gesagte. — S. 18 rechts. Bez. RHL 1631.

S. 19 rechts. Bez. Rembrandt ft. 1631.

S. 20. Von Rembrandt selbst radiert, B. 201.

S. 21. Das am Baum hinter Maria aufgehängte Strohgeflecht ist ein in Holland gebräuchlicher Wöchnerinnenkorb, in den sich die Mutter mit ausgestreckten Füßen setzte, wenn sie ihr Kind nährte. Die Komposition ist der Radierung B. 62 sehr verwandt.

S. 22. Bez. Rembrandt f. 1631. Die Komposition ist mehrfach von Schülern Rembrandts benutzt, so von Bol in der Ruhe auf der Flucht in Dresden und von dem Künstler des Gemaldes mit der gleichen Darstellung in Berlin, Kat. Nr. 815 B.

S. 23. Bez. RHL 1631. Eine Kopie dieses Bildes von Willem de Poorter in der Dresdner Galerie.

S. 27 rechts. Bez. RHL 1629.

S. 29 links. Bez. RHL. — S. 29 rechts. In Technik und Ausdruck vermutlich von Frans Hals beeinflußt.

S. 30. Bez. RHL. Die bekannte Zeichnung im Besitz von Beckeraths in Berlin, die als Jan Steen gilt, ist eine moderne Kopie nach diesem Bild.

S. 31 links. Bez. RHL 1629.

S. 32 links. Eine Atelierwiederholung dieses Bildes im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (S. 532 links). — S. 32 rechts. Bez. RHL 1630. Verwandt der Radierung B. 4.

S. 33. Angeblich in Nordamerika, doch in keiner der bekannteren Sammlungen der Vereinigten Staaten oder Kanadas.

S. 34. Bei der Aehnlichkeit der Technik mit dem Selbstbild von 1631 (S. 33) scheint es mir in dieser Zeit, nicht erst 1633, entstanden.

S. 35 links. Bevor dies Bild bekannt wurde (Bode, Bd. VIII), galt eine Kopie im Gegensinn im Museum zu Nantes (Bode Nr. 26) als das Original. Nach den Maßen und der Haltung ist es das Gegenstück zu dem Porträt bei Bredius (S. 35 rechts). Bisher galt als das Pendant zu diesem das Bild in Nantes oder das in Innsbruck (S. 42).

S. 36. Das Bild kommt in mehreren Wiederholungen vor.

S. 37 links. Das Bild befand sich schon 1640 im Besitz Karls I. von England. Vgl. Hofstede de Groot: Urkunden über Rembrandt, 1906, S. 83. — S. 37 rechts. Bez. Rembrandt P.

S. 38. Bez. RHL 1631.

S. 39 links. Bez. Rembrandt f. Teilweise übergangen. — S. 39 rechts. Es ist fraglich, ob in diesem Bild, wie in den Gemälden in Kassel (S. 44 links) und London (S. Neumann, S. 44 rechts, und F. Fleischmann, S. 43 links) Rembrandts Vater zu erkennen ist, der auf den sicheren Bildern in Paris (P. Müller, S. 35 links, und Wassermann, S. 40) und Innsbruck (S. 42) älter aussieht. J. Veth, Rembrandtiana II, in Onze Kunst 1907, hat mit guten Gründen für das Kasseler Bild die Vermutung aufgestellt, daß des Künstlers ältester Bruder Gerrit dargestellt sei. Diese Annahme könnte auch für die übrigen Gemälde, namentlich für die um 1631 entstandenen gelten, da Rembrandts Vater schon das Jahr zuvor verstorben war.

S. 41 links. Von Rembrandt selbst im Gegensinn radiert, B. 304. — S. 41 rechts. Bez. RHL.
S. 42. Bez. RHL 1630. Das Bild führt seinen Namen „der Jude Philo" (alexandrinischer Philosoph, der um 20 v. Chr. bis um 54 n. Chr. lebte) erst seit dem achtzehnten Jahrhundert.
S. 43 links. Bez. RHL 1631.
S. 44 rechts. Das bei Bode veröffentlichte Bildnis von Rembrandts Vater im Museum in Nantes, das dort dem Willem van Vliet zugeschrieben wird, ist eine Kopie.
S. 45 rechts. Bez. RHL.
S. 46 links. Bez. RHL 1630.
S. 47. Der Dargestellte gilt kaum mit Recht als Rembrandts Vater.
S. 48 rechts. Die Zweifel an der Echtheit, die W. von Seidlitz (Besprechung von Bd. VIII des Werkes von Bode in der Beilage zur [Münchner] Allg. Zeitung 1906 Nr. 51) geäußert hat, sind unberechtigt. Die Dargestellte ist vermutlich eine Schwester Rembrandts, wenn man nach der Aehnlichkeit mit dem Künstler schließen darf, Machtelt oder Lisbeth van Ryn.
S. 49. Bez. RHL 1631. Während der Drucklegung wird mir mitgeteilt, daß sich das Bild jetzt in Chicago bei Mr. Logan befinden soll.
S. 50. Bez. RHL 1631.
S. 51 links. Bez. RHL. — S. 51 rechts. Bez. RHL. Vermutlich dieselbe Dargestellte wie die Dame in ganzer Figur bei James Simon (S. 52).
S. 52. Offenbar unter Einfluß von Thomas de Keyser entstanden.
S. 54. Bez. RHL 1631. Eine alte Kopie dieses Bildes, ohne den Pudel, aus der Galerie Kums in Antwerpen stammend, in der Sammlung des Barons A. von Schickler in Paris.
S. 55. Das Bildnis scheint der Haltung der Dargestellten nach ein Gegenstück zu dem Selbstbild S. 54, doch stimmen die Maße nicht genau; auch ist das eine Bild auf Holz, das andre auf Leinwand gemalt. Die Benennung Rembrandts Schwester, die Bode für eine Reihe von weiblichen Bildnissen dieser Zeit vorgeschlagen hat, ist vorläufig beibehalten, obgleich es wahrscheinlicher ist, daß in dem Mädchen eine Geliebte des Künstlers zu erkennen ist, da ihr Typus in Aktstudien vorkommt und zwei Selbstbildnisse Rembrandts Gegenstücke zu Gemälden mit ihrem Porträt bilden.
S. 56 links. Bez. RHL van Ryn 1632. — S. 56 rechts. Bez. RHL van Ryn 1632.
S. 57. Bez. RHL van Ryn 1632.
S. 58 links. Das Bild ist unvollendet. — S. 58 rechts. Bez. RHL van Ryn 1632. Eine Wiederholung bei Mr. William C. Alexander in London.
S. 59 rechts. Bez. RHL van Ryn 1632. Gegenstück zu dem nebenstehenden Bilde.
S. 60 rechts. Bez. RHL van Rijn 1633.
S. 62. Bez. Rembrandt f. 1633.
S. 65. Bez. RHL (verschlungen) 1631. Das Bild trug mit Unrecht seit Waagen den Namen des Schreibmeisters Coppenol.
S. 66. Bez. RHL 1631. Nicolaus Ruts war ein angesehener Kaufmann in Amsterdam. Als Susanne Ruts, Witwe von Joannes Boddens, sich am 18. März 1636 mit Mr. Pieter van der Hagen vermählte, besaß sie nach dem Ehevertrag „'t conterfeytsel van Nicolaes Ruts, by Rembrant gedaen". (Bredius in der Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F. X, S. 167.)
S. 69—71. Bez. Rembrandt f. 1632. (Größtenteils nachgezogen.) Die Zahlen neben den einzelnen Personen korrespondieren mit der Namensliste, die der eine mit 3 bezeichnete Zuhörer (Hartman Hartmansz) in der Hand hält. Vgl. die Einleitung S. XVIII und S. XX.
S. 72 links. Bez. RHL van Ryn. Die Benennung als Coppenol beruht auf Ueberlieferung und stimmt mit den beglaubigten Bildnissen des Amsterdamer Schreibmeisters, der von 1598 bis 1662 lebte, ungefähr überein. — S. 72 rechts. Bez. RHL (verschlungen) van Ryn 1632.
S. 73. Bez. RHL (verschlungen) van Ryn 1632, AET. 39.
S. 74. Bez. RHL van Ryn 1632. Die Benennung dieses und des folgenden Bildes geht darauf zurück, daß sich beide Bilder bis zum Jahre 1884 im Besitz der Familie Beresteyn auf Schloß Maurik in Vucht befunden haben.
S. 75. Bez. RHL van Ryn 1632.
S. 76. Bez. RHL van Ryn 1632.

S. 77. Auf dem Briefe, den der Dargestellte in der Linken hält, steht oben: Marten Looten, XI. January 1632. Darunter vier Zeilen, von denen nur einige Worte leserlich sind, am Schluß das Monogramm RHL.

S. 78 links. Bez. RHL van Ryn 1632. — S. 78 rechts. Bez. RHL van Ryn 1632.

S. 79 links. Bez. RHL van Ryn 1632. — S. 79 rechts. Bez. RHL van Ryn 1632. Ueber den Dargestellten vgl. W. Valentiner in Onze Kunst 1907.

S. 80. Bez. Rembrandt ft. Jan Pellicorne, geb. 1597 in Leiden, heiratete am 23. Januar 1626 Susanna van Collen und starb nach 1645.

S. 81. Bez. Rembrandt ft. 163 . (die letzte Zahl undeutlich, wahrscheinlich 2).

S. 82. Bez. RHL van Ryn 1632. aet. 40.

S. 83 links. Bez. Rembrandt ft. 1632. Gegenstück zu dem nebenstehenden Bilde. — S. 83 rechts. Bez. Rembrandt ft. 1633.

S. 84 links. Gegenstück zu dem nebenstehenden Bilde.

S. 85. Bez. RHL van Ryn 1632. Joris de Caullery (von 1600 bis nach 1661) war Gastwirt und später Schiffskapitän. Ueber die Benennung vgl. Hofstede de Groot: Urkunden über Rembrandt (Anhang zu Bd. VIII von Bodes Werk, auch gesondert erschienen, Amsterdam 1906), Nr. 156.

S. 86. Bez. Rembrandt ft. 1632. Æ 47. Gegenstück zum folgenden Bilde.

S. 87. Bez. Rembrandt f. 1633. ÆT 33. Auf der Rückseite in alter Schrift der Name der Dargestellten, Cornelia Pronck, von der nichts weiter bekannt ist.

S. 88 links. Bez. Rembrandt f. 1633. — S. 88 rechts. Bez. Rembrandt f. 1633. Die Dargestellte ist, wie durch eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes beglaubigt wird, die Gattin des Willem Burggraeff oder Burchgraeff, der Bäcker und Getreidehändler in Rotterdam war.

S. 89. Bez. Rembrandt f. 1633.

S. 90. Gegenstück zum folgenden Bilde.

S. 92. Bez. Rembrandt f. 1633.

S. 93. Bez. Rembrandt f. 1633. ÆT 76. Ein Vergleich dieses Bildes mit dem Bildnis des Uyttenbogaert in Stockholm (S. 534) macht es wahrscheinlich, daß letzteres nur eine Werkstattarbeit oder vielleicht nur eine Kopie ist. Johann Uyttenbogaert, geb. 1557 in Utrecht, war seit 1590 Hofprediger im Haag, wurde aber, da er Führer der Partei der Remonstranten (Arminianer) war, infolge der Beschlüsse der Dordrechter Synode von 1618/19 seines Amtes entsetzt und gezwungen, ins Ausland zu gehen. 1626 zurückgekehrt, lebte er bis zu seinem Tode (1644) im Haag. Rembrandt hat sein Bildnis auch 1635 radiert, B. 297.

S. 94. Bez. Rembrandt f. 1633. Jan Hermansz Krul, geb. um 1601 oder 1602, gest. 1646, war seinem Berufe nach Schmied, hat sich aber auch als Dichter bekannt gemacht.

S. 95. Bez. Rembrandt f. 1633.

S. 96. Bez. Rembrandt f. 1633.

S. 97. Vermutlich das Gegenstück zum vorhergehenden Bilde.

S. 98. Bez. Rembrandt f. 1633.

S. 103. Bez. RHL 1632. Von einem Schüler Rembrandts radiert, B. 177.

S. 104. Der Typus des Gesichtes erinnert an die sogen. Schwester Rembrandts. Das gleiche gilt für die meisten weiblichen Gestalten der Mythologie in den Bildern dieser Zeit.

S. 107. Bez. Rembrant f. 1632. Eine Studie zu dem Bilde in der Albertina (Hofstede de Groot, Katalog der Zeichnungen 1453). Als Modell hat wahrscheinlich Rembrandts Schwester gedient.

S. 108. Bez. Rembrandt f. 1632. Für diese und eine Reihe andrer mythologischer Darstellungen lagen dem Künstler vermutlich Ovids Verwandlungen vor. Der Wagen mit dem Mohren im Hintergrund ist noch eine Reminiszenz an Lastman (vgl. auch die Taufe des Kämmerers in dem Oldenburger Exemplar, S. 517 r., und in dem Stich des J. G. van Vliet). Der Schiffskran in der Landschaft spiegelt naiv den neuen Eindruck, den der Künstler vom Hafen in Amsterdam hatte.

S. 111 unten. Bez. RHL (verschlungen) van Ryn 1633. Gegenstück zu dem darüber abgebildeten Gemälde. Eine Rötelstudie zu dem alten Greis im Berliner Kabinett.

S. 113 links. Bez. Rembrandt f. 1632. — S. 113 rechts. Bez. RHL van Ryn 1632. Vielleicht dasselbe Modell wie auf dem Bild in Kassel (S. 116 r.).

S. 114. Bez. Rembrand. 1633. Das kleinste Oelbild, das bis jetzt von Rembrandt bekannt geworden ist. Unsre Abbildung gibt genau die Größe des Originals wieder.

S. 116 links. Bez. RHL van Ryn 1632. — S. 116 rechts. Bez. RHL van Ryn 1632. Offenbar dasselbe Modell wie auf den Gemälden in Philadelphia (S. 115 l.), Peterborough (S. 119 r.), Metz (S. 118 l.) und vielleicht in Oldenburg (S. 119 l.).

S. 118 links. Bez. Rembrandt f. 1633. — S. 118 rechts. Bez. Rembrandt f. 163 . (die letzte Ziffer wahrscheinlich 3).

S. 119 links. Falsch bez. Rembrandt 1648. — S. 119 rechts. Bez. Rembrandt f. Eine alte Kopie in der Galerie zu Kassel.

S. 120. Bez. RHL f. 1632. Diese oder die ähnliche Figur in Petersburg (S. 121 l.) ist für die Passionsbilder dieser Jahre verwandt.

S. 121 links. Bez. Rembrandt ft. Von Rembrandt selbst radiert, B. 90. — S. 121 rechts. Bez. Rembrandt f. 1633.

S. 125. Bez. RHL van Ryn 1632.

S. 126. Bez. Rembrandt ft. 1633.

S. 127. Eine Kopie aus dem 18. Jahrhundert im Museum von Antwerpen galt lange für ein Original. Eine Studie zu dem Bilde in der Albertina in Wien.

S. 130. Bez. Rembrant f. 1635.

S. 131. Bez. Rembrandt f. 1635. Von dem Bilde kommen mehrere alte Kopien vor.

S. 132. Bez. Rembrandt f. 1636.

S. 133. Bez. Rembrant f. Das Bild wird meines Erachtens gewöhnlich zu spät angesetzt (1636 37); für die Saskia vergleiche man die Berliner Zeichnung von 1633, für Rembrandts Kopf die Studie bei Warneck vom selben Jahr (S. 142 l.).

S. 134. Bez. Rembrant fecit. Früher fälschlich „Bürgermeister Pancras und seine Frau“ genannt. Die Echtheit dieses Bildes ist, seitdem es auf der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung von 1898 zu sehen war, mehrfach, kaum mit Recht, angezweifelt worden. Nach Bredius (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., X., S. 168), der die Inschrift als eine Fälschung des achtzehnten Jahrhunderts erklärt, ist das Bild eine Schülerarbeit, vielleicht von F. Bol, an der Rembrandt höchstens den Mantel an seiner eignen Gestalt gemalt haben kann. Dagegen tritt Hofstede de Groot (Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 159 u. 160) für die Echtheit des Bildes ein, wenn er auch dessen offenkundige Schwächen zugibt. Bezüglich der Inschrift verweist er auf das berühmte Doppelbildnis in Dresden (S. 133), das ebenfalls ‚Rembrant‘ gezeichnet ist. Die Halbfigur der Saskia hat Rembrandt später, vermutlich als er das Gemälde infolge seines Bankrottes weggeben mußte, kopiert (S. 406 r.).

S. 135. Bez. Rembrandt f. 1633. Alte Kopien bei Mrs. Ellice, Invergarry (S. 535 links) und bei Agnew in London (S. 535 rechts).

S. 137. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 138. Vgl. W. Bode in der Zeitschrift f. bildende Kunst 1905.

S. 139 links. Bez. Rembrandt f. 1633. Der hier wiedergegebene Knabe, der in einer Reihe von Bildern dieser Jahre vorkommt (Paris, Rothschild Petersburg, Yussupoff – Welbeck Abbey – Petersburg, Eremitage), wird ein Verwandter Rembrandts oder Saskias gewesen sein. — S. 139 rechts. Bez. Rembrandt 1633.

S. 141 links. Bez. Rembrandt f. 1633. — S. 141 rechts. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 142 links. Bez. Rembrandt f. 1633. In der Auffassung dem Dresdner Doppelbildnis (S. 133) verwandt. — S. 142 rechts. Bez. Rembrandt.

S. 143. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 144 links. Bez. Rembrandt f. 1633.

S. 146 links. Bez. Rembrandt f. — S. 146 rechts. Bez. Rembrandt f.

S. 148 links. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 149 rechts. Bez. Rembrandt.

S. 150 links. Bez. Rembrandt f. 1637. — S. 150 rechts. Bez. Rembrandt f. 1635.

S. 153. Bez. Rembrandt f. 1633.

S. 155. Die wunderbare Erscheinung beim Gastmahl des babylonischen Königs Belsazar nach der Erzählung des Propheten Daniel (Dan. Kap. 5).

S. 156. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 157. Bez. Rembrandt ft. 1633. Grau in grau gemalte Skizze, wahrscheinlich Studie zu der Radierung B. 77 (Abb. „Klassiker der Kunst" VIII., S. 195).

S. 158. Grau in grau gemalte Skizze, verwandt dem Münchner Bild (S. 165 l.), aber vielleicht später.

S. 159. Bez. Rembrandt f. 1634. Eine in der Auffassung verwandte Zeichnung dieses Jahres mit Christus unter seinen Jüngern in Haarlem (Hofstede de Groot, K. d. Z. 1319). Eine Studie für das Bild in Stockholm (Hofstede de Groot, K. d. Z. 1560).

S. 160. Grau in grau gemalte Skizze. Die Darstellung ist vermutlich dieselbe wie auf dem späteren Bild des Künstlers in Bukarest, S. 469 l. (Esther 8, V. 1 ff.).

S. 161. Bez. Rembrandt f. Grau in grau gemalt.

S. 162. Bez. Rembrandt f. 1633. Dieses Bild wurde früher (schon von Houbraken) irrig „das Petrusschifflein" genannt. Studie zu dem Bilde im Kupferstichkabinett in Dresden (Hofstede de Groot, K. d. Z. 219).

S. 163 links. Ueber dieses und die folgenden Bilder siehe die Einleitung S. XXIV u. XXV. Eine Studie zu dem Bilde in der Albertina in Wien (Hofstede de Groot, K. d. Z. 1423), eine andre in Berliner Privatbesitz (Hofstede de Groot, K. d. Z. 1362). Der Mann am Fuß des Kreuzes trägt den Typus von Rembrandts Selbstbildnissen. — S. 163 rechts. Bez. Rembrant f. Von Rembrandt selbst radiert, B. 81.

S. 164. Bez. Rembrandt f. 1634. Eine in der Komposition vielfach abweichende Fassung des Bildes S. 163 rechts, vermutlich mit Benutzung der Radierung des Künstlers, B. 81, entstanden, da im gleichen Sinne wie diese angeordnet.

S. 165 links. Dieses Bild und die Auferstehung S. 166 waren die von Rembrandt zuletzt gemalten Bilder des Zyklus. — S. 165 rechts. Bez. Rembrandt f. 1636. Die Komposition ist, wie es scheint, unter Einfluß von Tizians Assunta (Abb. „Klassiker der Kunst" III., 3. Aufl., S. 38) entstanden.

S. 166. Bez. Rembrandt f. 1639.

S. 167. Eine Zeichnung mit derselben Darstellung aus der Zeit, in der dieses Bild entstand, im Besitz Hofstede de Groots im Haag (Hofstede de Groot, K. d. Z. 1251).

S. 168. Bez. Rembrandt fc. 1635. Auf dem Bilde sind zwei Szenen dargestellt, die zu einer Komposition verschmolzen sind: links die Verwandlung des Actäon durch Diana, die an dem Halbmond über ihrer Stirn kenntlich ist, rechts die Entdeckung des Fehltritts der Kallisto durch ihre Gefährtinnen im Bade.

S. 169. Bez. Rembrandt ft. 1635. Ein Entwurf im Kupferstichkabinett in Dresden (Abb. S. XIX der Einleitung). Für den Knaben sind Studien nach dem ersten Kind der Saskia, Rumbartus, das auf einer Reihe von Zeichnungen dieser Jahre vorkommt, benutzt.

S. 170. Bez. Rembrandt f. 1635.

S. 171. Bez. Rembrandt ft. 163(5). Die letzte Zahl ist beschädigt, aber als 5 zu lesen.

S. 172. Bez. Rembrant f. Verwandte Zeichnungen mit dem Segen Isaaks aus dieser Zeit in Berlin, München, Chatsworth.

S. 173. Bez. Rembrandt f. 1636. Das Bild ist wahrscheinlich dasselbe, das Rembrandt seinem Gönner Constantijn Huygens geschenkt hat (s. die Einleitung S. XXV). Vgl. über das Bild L. Justi in der Zeitschrift für bildende Kunst 1906 und W. Valentiner im Burlington Magazine 1906. In der Auffassung verwandte Zeichnungen aus demselben Jahr sind die Kreuztragung in Berlin und der Tod Goliaths ebenda.

S. 174. Grau in grau gemalt. Das Bild hat vermutlich als Vorlage für einen Stich gedient, der jedoch nicht ausgeführt worden ist.

S. 175. Mit Braun und Weiß gemalt. Bez. Rembrandt f. 163. Die letzte Zahl ist wahrscheinlich 6 zu lesen. Im Jahre 1638 hat Rembrandt auch eine denselben Gegenstand behandelnde Radierung, B. 37 (Abb. „Klassiker der Kunst" VIII, S. 152 r.), ausgeführt, die

allerdings mit dem Bilde in der Galerie Six nicht ganz übereinstimmt. Doch kann letzteres als Vorstudie zu der Radierung gelten.

S. 176 u. 177. Bez. (halb erloschen) Rembrandt f. 1636. Daß die Jahreszahl 1636 und nicht etwa 1646 zu lesen ist, ergibt sich aus dem Vergleich mit andern Bildern aus der Mitte der dreißiger Jahre.

S. 178. Bez. Rembrandt f. 1636. Vermutlich an den Seiten beschnitten. Vgl. über dieses Bild Rich. Greeff, Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung, Stuttgart 1907.

S. 179. Bez. Rembrandt f. 1637.

S. 180 rechts. Bez. Rembrant f. und darunter f. 1637. Die Buchstaben ant f. und die Zahl 7 befinden sich jedoch auf einem 4 cm breiten, später angesetzten Streifen. Die Zahl 7 entspricht aber dem Stil des Gemäldes.

S. 183. Bez. Rembrandt f. 1637.

S. 184. Bez. Rembrandt f. 1637.

S. 185. Bez. Rembrandt f. 1638. Zeichnungen zu dem Bilde in Dresden und im Besitz Hofstede de Groots im Haag.

S. 186 links. Bez. Rembrandt f. 1634. — S. 186 rechts. Bez. Rembrandt f. 1635. Von dem Bilde existieren zahlreiche alte Kopien.

S. 187 rechts. Bez. Rembrandt f. 163 . (letzte Zahl nicht mehr sichtbar, wahrscheinlich 5).

S. 188 links. Bez. Rembrandt f. 1635. Alte Kopie im Suermondtmuseum in Aachen.

S. 190. Bez. Rembrandt f. 1635.

S. 194 links. Bez. Rembrandt f. 1634. Aus der Sammlung des Königs August von Polen. — S. 194 rechts. Bez. Rembrandt f. 1634. Æ SVE 83. Nach dem Bilde existiert ein Schabkunstblatt von Jan Stolker; auf dem Berliner Exemplar dieses Blattes wird die Dargestellte handschriftlich als Juffrouw Roos bezeichnet, auf einer Londoner Tuschzeichnung desselben Künstlers als Francoise van Wasserhoven.

S. 195 links. Bez Rembrandt f. 1634.

S. 196. Bez. Rembrandt f. 1634. Martin Day oder Daey, geb. 1604, ist bald, nachdem ihn Rembrandt gemalt, nach Brasilien gegangen, wo er unter Moritz von Nassau als Offizier diente. 1641 nach Holland zurückgekehrt, nahm er seinen Wohnsitz wieder in Amsterdam, wo er 1650 noch am Leben war.

S. 197. Bez. Rembrandt 1634. Die Gattin des Martin Day, der sie 1629 heiratete. Sie begleitete ihren Gatten nach Brasilien und starb schon 1646.

S. 198. Bez. Rembrandt ft. 1634. Alenson war Mennonitenprediger.

S. 199. Bez. Rembrandt ft. 1634.

S. 200 links. Bez. Rembrandt f. 1634. Wahrscheinlich Gegenstück zum nebenstehenden Bilde. — S. 200 rechts. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 201 links. Bez. Rembrandt f. 1634. Gegenstück zu dem rechtsstehenden Bilde.

S. 203 links. Bez. Rembrandt f. 1635. — S. 203 rechts. Bez. rechts: Rembrandt f. 1634, links: Æ S\E 18.

S. 205. Bez. Rembrandt f.

S. 206. Bez. Rembrandt f. 1635. Auf der Rückseite des Bildes steht: Jonkver. petronella Buys syne Huysvr. naer dato getrout aen de Hr: Borgermr. Cardon:

S. 207. Bez. Rembrandt f. 1635.

S. 209. Bez. Rembrandt fc. 1635. ÆT. SVE 70, 24.

S. 210. Bez. Rembrandt f. 1635.

S. 211 links. Bez. Rembrandt f. 1635. Auf der Rückseite des Bildes in alter Schrift: „Antoni Coopal, Marckgraef van Antwerpen, Gewesene Ambassadeur aan't Hof van Polen en Engelant, Raetpensionaris van Flissinge in Zeelant etc.“ Der Dargestellte war mit Saskias Schwester Titia van Uijlenburgh verheiratet. — S. 211 rechts. Bez. Rembrandt f. 1636. Ursprünglich zehneckig.

S. 212. Bez. Rembrandt f. 1636.

S. 213. Bez. Rembrandt f. 1636. Aus der Uebereinstimmung der Maße dieses Bildes mit denen des vorigen und der gleichen Bezeichnung geht hervor, daß es die Bildnisse eines

Ehepaars sind. Beide Bilder wurden 1882 vom Fürsten von Liechtenstein aus der Sammlung der Marchesa Incontri in Florenz erworben. Die Dame trägt ein Phantasiekostüm, das vermutlich von Rembrandt erdacht war. Das Kupferstichkabinett in Amsterdam besitzt Kreidezeichnungen nach diesen Bildnissen von J. M. Quinckhart, auf denen sie als Adm. Phil. von Dorp und Frau bezeichnet sind.

S. 214. Bez. Rembrandt f. 1637.

S. 215. Bez. Rembrandt f. 1637.

S. 216. Bez. Rembrandt f. 1637. Früher fälschlich für Johann III. Sobieski, König von Polen, gehalten, nach Hofstede de Groot möglicherweise ein Selbstbildnis Rembrandts, nach Bode ein polnischer Edelmann.

217. Bez. Rembrandt 1637. Vielleicht ist in dem Dargestellten ein Bildnis des Prinzen Friedrich Heinrich, des Statthalters der Niederlande, zu erkennen. Rembrandt hat, wie Dr. E. W. Moes in Amsterdam gefunden hat, nach urkundlicher Angabe den Fürsten einmal gemalt.

S. 221. Bez. Rembrandt f. 1638. Nach Buch der Richter 14, V. 10—12, ist der Augenblick dargestellt, wo Simson den Hochzeitsgästen ein Rätsel aufgibt. Für die Anordnung benutzte der Künstler seine um 1635 gemachten Studien (Berlin und Dresden) nach Lionardos Abendmahl. Ueber die Würdigung des Bildes zu Lebzeiten des Künstlers vgl. Hofstede de Groot: Urkunden über Rembrandt, Nr. 91.

S. 222. Bez. Rembrandt f. 1640. Nach Hofstede de Groot (Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 163) hatte Rembrandt ursprünglich die Absicht, eine Flucht der heiligen Familie zu malen. „Denn es ist auffallend, daß die Hagar auf einem Esel davonreitet, und ganz unpassend erscheint auch bei der auf Geheiß Gottes weggeschickten Sklavin das übernatürliche Licht, das sie umstrahlt. Bei der Flucht dagegen ist sowohl das Reittier traditionell als auch die vom Christkinde ausgehende göttliche Beleuchtung erklärlich."

S. 223. Bez. Rembrandt f. 1640. Eine alte Kopie unter Rembrandts Namen in den Uffizien. Wie für Maria der Typus Saskias, so ist für die heilige Anna wahrscheinlich eine alte Amme, die auch auf einer Zeichnung bei Heseltine (Hofstede de Groot, K. d. Z. 1008) vorkommt, als Vorbild benutzt.

S. 224. Bez. Rembrandt 1640. Diese Darstellung wie das Opfer Manoahs und manche andre religiöse Bilder dieser Jahre stehen vermutlich mit dem Familienleben Rembrandts und der Geburt der Kinder Saskias in Zusammenhang.

S. 225. Bez. Rembrandt f. 1641. Nach Buch der Richter 13, 20: „Denn da die Lohe auffuhr vom Altar gen Himmel, fuhr der Engel des Herrn in der Lohe des Altars hinauf." Manoahs Weib, die Mutter Simsons, trägt die Züge Saskias, welche in diesem Jahr das einzig überlebende Kind, Titus, gebar. Zu dem Bild, dessen Entwurf den Künstler schon etwa seit 1635 beschäftigte, sind eine Reihe Studien (zwei in Berlin, eine in Dresden) erhalten.

S. 226. In Braun und Grau ausgeführte Skizze, die als Vorlage zu einer Radierung Rembrandts von 1642, B. 82 (Abb. „Klassiker der Kunst VIII., S. 41), gedient hat. Studien dazu im Britischen Museum und in Frankfurt.

S. 227. Bez. Rembrandt f. 1642. Eine Skizze zu dem Bilde im Besitz Hofstede de Groots im Haag.

S. 228. Bez. Rembrandt ft. 1643. Die Komposition scheint die Kenntnis der Bathseba Tintorettos im Louvre und einer in einer Nachzeichnung Bramers erhaltenen verwandten Darstellung Lastmans vorauszusetzen.

S. 229. Bez. Rembrandt fe. 1639.

S. 230. Bez. R. 1637.

S. 231. Nachträglich bez. R. 1638, doch um 1638 entstanden.

S. 232 unten. Bez. Rembrandt f.

S. 233. Bez. Rembrandt f. 1638.

S. 234. Bez. R... f. 163. (das übrige nicht mehr sichtbar).

S. 241. Bez. Rembrandt f. 1635. Die letztere Zahl ist jedoch undeutlich und mit größerer Wahrscheinlichkeit 8 zu lesen.

S. 242. Bez. Rembrandt f. 1640 conterfeyct. Ueber den Zusammenhang des Bildes mit der

Radierung von 1639, B. 21 (Abb. a. S. XXVII der Einleitung) und dem sogen. Ariost Tizians (Abb. „Klassiker der Kunst“ III., 3. Aufl., S. 6 links), vgl. Jan Veth: Rembrandtiana, in Onze Kunst, 1907.

S. 243. Bez. Rembrandt f. 1639. In dem Bildnis ist, wie mir scheint, Saskia dargestellt.

S. 244. Bez. Rembrandt f. 1643.

S. 245. Nach Bode schon um 1638 entstanden.

S. 246. Bez. Rembrandt f. 1641. Das letzte Bild, das Rembrandt von Saskia vor ihrem Tode malte.

S. 247. Bez. Rembrandt f. 1643. Nach Saskias Tod gemalt. Die Annahme, daß Saskia dargestellt sei, wird nicht allgemein geteilt.

S. 248. In der unterschriftlichen Bezeichnung des Bildes ist richtig zu lesen B. 262. — Bez. Rembrandt f. 1639.

S. 249. Nach Bode um 1643, später bez. Rembrandt f. 1643. Als Modell diente wahrscheinlich Geertje Dirks, die Amme von Rembrandts Sohn Titus.

S. 250. Bez. Rembrandt f. 1643. Ein Entwurf in schwarzer Kreide in der Sammlung Friedrich Augusts II. in Dresden. Möglicherweise ist in der Dargestellten Geertje Dirks, die Amme von Rembrandts Sohn Titus, zu der der Künstler nach dem Tode Saskias ein Verhältnis hatte, zu erkennen. Vgl. dazu die Federzeichnung im Britischen Museum, abgeb. bei W. Valentiner: Rembrandt und seine Umgebung, Straßburg 1905.

S. 251 links. Bez. Rembrandt f. — S. 251 rechts. Bez. Rembrandt f. 1639. Allotte Adriaens war die Tochter von Adriaen Jans, Bürgermeister von Dordrecht. Sie heiratete nach 1609 Elias Trip.

S. 252. Bez. Rembrandt f. 1638.

S. 253. Bez. Rembrandt ft. 1639. Vielleicht ein Selbstbild des Künstlers.

S. 254. Bez. Rembrandt f. 1640. Der Dargestellte war Vergolder und Rahmenmacher.

S. 255. Bez. Rembrandt f. Daß dieses Bild das Gegenstück zum vorigen ist, ist von Carl Neumann bemerkt worden (Rembrandt, Stuttgart 1902, Anmerkung S. 242).

S. 256. Bez. Rembrandt f. 1640 und links oben: ÆT SVÆ 87.

S. 257. Bez. Rembrandt f. 1641. Anna Wymer oder Weymer war die Mutter des mit Rembrandt befreundeten Bürgermeisters Jan Six.

S. 258 rechts. Bez. Rembrandt f. 1641. Da auch das Bildnis des jungen Mädchens links dieselbe Bezeichnung trägt und in den Maßen genau mit dem Bildnis des Gelehrten übereinstimmt, sind die Bilder als Gegenstücke gemalt. Ob es Vater und Tochter oder Mann und Frau sind, ist nicht festzustellen.

S. 259. Bez. Rembrandt. f. 1641. Die Annahme, daß die Frau eine Witwe sei, die der Mennonitenprediger Cornelis Claesz Anslo tröstet, erscheint unwahrscheinlich beim Vergleich mit andern Doppelbildnissen des Künstlers. Auch spricht die Tradition dafür, daß Anslos Frau dargestellt sei. Zu dem Gemälde lagen dem Künstler seine eigne Radierung des Anslo von 1640 (Abb. „Klassiker der Kunst“ VIII., S. 158) sowie eine Reihe Zeichnungen (jetzt im Besitz von E. de Rothschild, J. P. Heseltine und im Britischen Museum) vor. Vgl. W. Bode im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XVI, S. 3 ff und S. 197 ff.

S. 260. Bez. Rembrandt f. 1641.

S. 261. Bez. Rembrandt f. 1641. Gegenstück zu dem vorangehenden Bildnis.

S. 262 u. 263. Die Dargestellte war die Witwe des Admirals Swartenhont. Neuerdings sind mit Unrecht Zweifel an der Eigenhändigkeit des Bildes geäußert worden.

S. 265 u. 266. Bez. Rembrandt f. 1642. Obwohl auf dem Bilde, wie in der Einleitung S. XXVIII und XXIX näher dargelegt, der Auszug der Schützenkompagnie des Hauptmanns Franz Banning Cocq bei Tageslicht dargestellt ist, ist der Name „die Nachtwache“, unter dem das Bild allgemein bekannt ist, beibehalten. Von den beiden auf S. XXIX erwähnten Kopien befindet sich die eine, ein Oelgemälde von Gerard Lundens, in der Nationalgalerie in London, die andre, ein Aquarell, im Besitz des Herrn van Graeff van Polsbroeck. Die Frage, ob das Gemälde an beiden Seiten wesentlich verkürzt ist oder nicht, ist in einer langen Literatur behandelt, aber noch nicht vollkommen entschieden. Besonders Jan Veth ist in mehreren Aufsätzen, zuletzt im Jahrbuch der

Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXIII, S. 147—162 und in Onze Kunst 1907, mit einleuchtenden Gründen dafür eingetreten, daß jene Kopien aus persönlichen Rücksichten erweitert worden sind und das Original nicht verkürzt wurde. — Franz Banning Cocq (1605—1655) wurde 1650 Bürgermeister von Antwerpen.

S. 267 links. Bez. Rembrandt f. 1643. — S. 267 rechts. Bez. Rembrandt f. 1643.

S. 268. Bez. Rembrandt f. 1643. Die Haltung des Dargestellten ist von Tizians sogen. Ariost beeinflußt; vgl. J. Veth: Rembrandtiana, in Onze Kunst 1907.

S. 269. Bez. Rembrandt f. 1643. Gegenstück zum vorigen Bilde.

S. 270 links. Bez. Rembrandt f. 1643. — S. 270 rechts. Bez. Rembrandt f. 1642.

S. 271 rechts. Bez. Rembrandt f. 1643. Da das weibliche Bildnis, wie aus der Uebereinstimmung der Maße hervorgeht, das Pendant des männlichen links ist, ist auch dieses 1643 anzusetzen.

S. 272. Bez. Rembrandt f. 1643.

S. 273. Bez. Rembrandt ft. 1644. Das Bild ging früher unter dem Namen „Le Connétable de Bourbon".

S. 274. Bez. Rembrandt ft. 1644. Nach Bode ein Selbstbildnis Rembrandts.

S. 275. Bez. Rembrandt f. 1644.

S. 276. Bez. Rembrandt f. 1644.

S. 279. Bez. Rembrandt ft. 1644. Das Bild wurde zu Rembrandts Lebzeiten 1657 schon auf 1500 Gulden taxiert und befand sich damals im Besitz des Amsterdamer Kunsthändlers Johannes de Renialme. Die Angabe des Kataloges der Londoner National Gallery, es sei für Jan Six gemalt, ist unrichtig. Die Komposition ist der des Haager Simeon-Bildes von 1631 (S. 23) verwandt und wird durch eine um 1643 entstandene Zeichnung bei Heseltine in London mit der Darstellung im Tempel vorbereitet.

S. 281. Bez. Rembrandt f. 1645. Eine Zeichnung zu dem Bilde im Besitz von L. Bonnat in Paris, eine Kreideskizze zu dem Kind im Besitz von Leighton in London. Die aus der oberen Ecke kommende Puttenschar ist vielleicht durch einen Stich nach Domenichinos Kommunion des hl. Hieronymus im Vatikan angeregt. Eine in der Auffassung verwandte Zeichnung Rembrandts mit der hl. Familie aus dieser Zeit in Rotterdam. — Der Typus der Maria erinnert an Hendrickje, die schon um 1645 in Rembrandts Haus war, wenn die Annahme richtig ist, daß sie in den obengenannten Mädchenbildnissen zu erkennen ist.

S. 282. Bez. Rembrandt f. 1645. Vielleicht nach der Uebereinstimmung der Maße und der Bezeichnung Gegenstück zum folgenden, obgleich ein innerer Zusammenhang beider Bilder nicht recht ersichtlich ist.

S. 283. Bez. Rembrandt f. 1645. Eine Zeichnung zu dem Bilde in Stockholm, eine andre in Berlin.

S. 284. Bez. . . . . . ndt f. 1646 (die ersten Buchstaben nicht mehr leserlich). Für den Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, Statthalter der Niederlande, zusammen mit einer verlorengegangenen Beschneidung Christi gemalt.

S. 285. Bez. Rembrandt ft. 1646. Offenbar später als die Münchner Fassung. Die Anordnung im Gegensinne erklärt sich bei diesem Gemälde wie bei der Kreuzabnahme in Petersburg (verglichen mit dem Münchner Exemplar) vielleicht daraus, daß Rembrandt die zuerst ausgeführten Darstellungen weggegeben hatte und Stiche nach diesen als Vorlage benutzte. Eine Zeichnung zu dem Bilde bei J. P. Heseltine in London.

S. 286. Das Bild könnte auch ein paar Jahre früher entstanden sein, um 1642—1643.

S. 287. Bez. Rembrandt f. 1646. Der Vorhang ist in Anlehnung an die Gewohnheit der Niederländer, nach der man die Gemälde in dieser Weise gegen den Staub schützte, angebracht.

S. 288. Beide Bilder sind Vorstudien zu dem Bilde in Berlin S. 289. Vgl. W. Valentiner: Rembrandts Darstellungen der Susanna, Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XIX, 1908, S. 32—38.

S. 289. Bez. Rembrandt f. 1647. Außer den beiden vorgenannten Oelstudien können als Entwürfe zu dem Gemälde eine Federzeichnung in Amsterdam, eine Kreidezeichnung zur Susanna der Sammlung von Beckerath in Berlin und eine Federzeichnung zu dem einen Alten bei J. P. Heseltine gelten. Vergl. auch den zweifelhaften Studienkopf bei Nardus (S. 540 rechts). Die ausgeführte Zeichnung in Budapest (abgebildet in Handzeichnungen der Albertina Nr. 286 und bei R. Graul: Handzeichnungen Rembrandts, Leipzig 1906)

ist meines Erachtens nicht echt. Die Rötelzeichnung in Berlin ist viel früher, unter Lastmans Einfluß, um 1633 entstanden, hängt aber wohl — ebenso wie das Oelbild im Haag — mittelbar mit unserm Gemälde zusammen.

S. 290. Bez. Rembrandt f. 1647.

S. 291. Bez. Rembrandt f. 1648. Als Modell diente der kleine Titus und vermutlich Geertje Dirks, die Amme des Kindes, die Rembrandt im Haus behalten hatte.

S. 292. Grisaille.

S. 293. Bez. Rembrandt f. 1648.

S. 294. Bez. Rembrandt f. 1648.

S. 295. Bez. Rembrandt f. 1648. Diese Fassung ist vermutlich nach der im Louvre entstanden und jener an Geschlossenheit der Komposition überlegen.

S. 296. Bez. Rembrandt f. 1648. Braun in braun gemalt. In Rembrandts Inventar unter dem Titel „de Eendracht van 't Lant" (die Eintracht des Landes) verzeichnet. Vermutlich Entwurf für ein größeres Gemälde (Wandschmuck für das Amsterdamer Rathaus?), das jedoch nicht zur Ausführung gelangte.

S. 297. Bez. Rembrandt f. 1650.

S. 298. Das Modell des sehr jugendlichen Daniel gab Titus ab. Eine Zeichnung zu dem Bild bei L. Bonnat in Paris.

S. 299 links. Aus der Zeit dieses Gemäldes stammt eine Anzahl Zeichnungen mit Darstellungen aus der Tobiasgeschichte (in der Albertina, im Besitz von Hofstede de Groot u. a. O.), die wie dieses Bild mit den Studien nach dem jungen Titus in Beziehung stehen. — S. 299 rechts. Eine Zeichnung zu dem Bild in Berlin. Es ist nicht unmöglich, daß das Gemälde ein paar Jahre später (um 1655) entstanden ist.

S. 300. Vielleicht etwas später entstanden.

S. 301. In dem ersten der drei Männer rechts sind die Züge des Titus, in dem hintersten die des Bruders Rembrandts, Adrian, zu erkennen. Eine Zeichnung zu dem Bilde in Amsterdam.

S. 302. Bez. Rembrandt f. Eine verwandte Zeichnung, vielleicht eine Studie zu dem Bilde in Berlin.

S. 303. Von Bode um 1650, im Katalog der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung von 1898 (2. Aufl.) um 1660, von Bredius etwa 1645—1647 angesetzt. Mir scheint die Annahme Bodes die richtige. Als eine Studie zu dem Jakob kann der Kopf in Dublin (S. 357 links) aufgefaßt werden.

S. 304. Bez. Rembrandt f.

S. 305. Bez. Rembrandt f. 1651. Eine verwandte Zeichnung in der Sammlung Bloch in Kopenhagen, eine andre zweifelhafte in Stockholm. Eine unter dem Einfluß dieses Bildes entstandene Darstellung des gleichen Gegenstandes von dem Rembrandtschüler Drost in Kassel. Rembrandt kannte vielleicht die Komposition Tizians in London (Abb. „Klassiker der Kunst" III., 3. Aufl., S. 21).

S. 309. Bez. Rembrandt. Nach der Komposition und dem Typus des Mädchens, das an die Bilder in Dulwich (S. 320), New York (Hoe, S. 321) u. a. erinnert, scheint mir das Bild eher um 1645 entstanden; doch urteile ich nur nach der Photographie. Auch Bredius setzt es später, um 1640/45, an (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. X. S. 192).

S. 310. Bez. Rembrandt f. 1646.

S. 312. Bez. Rembrandt f.

S. 317 rechts. Bez. Re . . (die letzten Buchstaben unkenntlich). Das Bild war ursprünglich oval und ist später durch Anstücken viereckig gemacht worden. Nach dem Aussehen Rembrandts scheint es mir später entstanden, als von Bode, der es um 1643—1645 ansetzt, angenommen wird.

S. 319 links. Bez. Rembrandt f. 1650. — S. 319 rechts. Bez. Rembrandt f. 1650.

S. 320. Bez. Rembrandt ft. 1645. Eine Kreidezeichnung zu dem Bild in der Sammlung Friedrich Augusts II. in Dresden. In dem Modell wie in dem der folgenden Bilder ist meines Erachtens Hendrickje Stoffels, die spätere Gattin Rembrandts, zu erkennen. Bode und Hofstede de Groot sind nicht dieser Ansicht.

S. 322. Die Originalität des Bildes ist angezweifelt worden.

S. 323. Bez. Rembrandt f. 1645.

S. 325 links. Bez. Rembrandt f. 1651. — S. 325 rechts. Bez. Rembrandt f. 1651.

S. 326. Bez. Rembrandt f. 166. Die Bezeichnung ist teilweise übermalt und die dritte Ziffer unrichtig.

S. 328. Nach Bode ist nicht Hendrickje dargestellt.

S. 330 links. In diesem und den zwei folgenden Bildern ist vielleicht Geertje Dirks, die Amme von Rembrandts Sohn, die längere Zeit die Haushaltung des Künstlers führte und später (um 1650) geisteskrank wurde, zu erkennen. — S. 330 rechts. Bez. Rembrandt f. 16 . . Die beiden letzten Ziffern sind durch eine Beschädigung der Leinwand unleserlich geworden.

S. 331. Das Bild ist unvollendet.

S. 334 links. Bez. Rembrandt f. 1650. Rembrandts Bruder, Adriaen Harmensz van Ryn, geb. 1597 oder 1598 in Leiden, gest. 1654, war anfangs Schuhmacher und später als Müller in der väterlichen Mühle tätig.

S. 336. Die Annahme, daß Titus in dem Bild zu erkennen sei, wird nicht allgemein geteilt. Bode setzt das Bild etwas später an, um 1650.

S. 339. Bez. Rembrandt f. 1645. Der Dargestellte ist nicht, wie man früher annahm, der Prediger Jan Cornelisz Sylvius. Eine Zeichnung zu dem Bild in der Sammlung Friedrich Augusts II. in Dresden.

S. 340. Gegenstück zu dem vorigen Bilde.

S. 341. Wahrscheinlich Studie zu der Radierung dieses Jahres, B. 278 (Abb. „Klassiker der Kunst" VIII., S. 236). Ephraim Bonus oder Bueno, ein portugiesischer Jude, war in Amsterdam, wo er 1651 das Bürgerrecht erworben hatte, als Arzt tätig. Er starb 1654.

S. 342. Bez. Rembrandt f. 1647.

S. 343. Bez. Rembrandt f. 1647. Die beiden Bildnisse galten früher mit Unrecht als Porträts des Landschaftsmalers Claes Berchem und seiner Gattin.

S. 344. Eine Vorstudie zu der Radierung von 1647, B. 285 (Abb. „Klassiker der Kunst VIII., S. 58), die Jan Six in etwas veränderter Haltung darstellt. Jan Veth (Onze Kunst 1907) hat mit Unrecht Zweifel an der Originalität ausgesprochen.

S. 345. Bez. Rembrandt f. 164 . (die letzte Zahl wahrscheinlich als 8 zu lesen). Bredius (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., X, S. 193) vermutet, daß der Dargestellte der Marine- und Landschaftsmaler Jan van de Cappelle (geb. 1624 oder 1625) ist, der laut seinem Inventar sein von Rembrandt gemaltes Bildnis besaß. In Frage käme dafür noch das folgende Bild.

S. 347. Bez. Rembrandt f. 1649.

S. 348. Bez. Rembrandt f. 1652.

S. 349 links. Bez. Rembrandt f. 1652. — S. 349 rechts. Bez. Rembrandt f.

S. 352. Bez. Rembrandt f. 1642.

S. 353 links. Bez. Rembrandt f. 1642.

S. 354. Vergl. Overvoorde im Bulletin van den Oudheidkundigen Bond 1907, und K. Freise in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1908, Heft 4.

S. 355 links. Bez. Rembrandt f. 1643. — S. 355 rechts. Bez. Rembrandt 1643. Bredius bezweifelt die Inschrift und ist geneigt, in dem Bilde eine englische Imitation aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu sehen (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., X, S. 198).

S. 356 links. Eine Wiederholung bei Herrn Peter von Semenow in St. Petersburg. Vielleicht dasselbe Modell wie auf dem folgenden Bilde. — S. 356 rechts. Nach Bode um 1644.

S. 357 links. Bez. Rembrandt f. Wohl dasselbe Modell wie auf dem folgenden Bilde. Nach Bode um 1650. Der Ausdruck das Kopfes erinnert an den Jakob auf Josephs blutigem Rock beim Earl of Derby (S. 303). — S. 357 rechts. Bez. Rembrandt f. 1643.

S. 358 links. Das Bild, das bis auf den Kopf stark übermalt ist, ist falsch Rt. f. bezeichnet. — S. 358 rechts. Teilweise übermalt.

S. 359 links. Bez. Rembrandt f. 1645. — S. 359 rechts. Die linke Seite des Bildes etwas verkürzt, von der Bezeichnung ist nur: f. 1645 übriggeblieben.

S. 361 links. Ein zweites Exemplar dieses Bildes in Kassel.

S. 362 links. Bez. Rembrandt f. — S. 362 rechts. Bez. Rembrandt 16.. (die letzten zwei Ziffern beschädigt).

S. 364 rechts. Bez. Rembrandt f. 1647.

S. 366 rechts. Bez. Rembrandt f. 1650.

S. 367 rechts. Bez. Rembrandt f. 1651.

S. 368 rechts. Bez. Rembrandt f. 1651. Offenbar dasselbe Modell wie auf S. 370 und vielleicht auch wie auf S. 369 links.

S. 369 links. Bez. Rembrandt f. 1651. — S. 369 rechts. Bez. Rembrandt f. ....

S. 370. Bez. Rembrandt f. 1652. Offenbar dasselbe Modell wie auf dem Bild in Lützschena (S. 368 rechts) und dem beim Herzog von Devonshire (S. 369 links).

S. 373. Bez. Rembrandt f. 1653. Die Szene nach Titus Livius oder Valerius Maximus, nacherzählt bei Houbraken, Groote Schoubourgh. Eine Zeichnung zu dem sehr ruinierten Bild in Berlin (vgl. T. Hooft in Onze Kunst 1907). Die Darstellung war vermutlich für das Amsterdamer Rathaus bestimmt, wo sich jetzt ein Gemälde gleichen Inhalts von Lievens befindet (vgl. A. W. Weissmann, Oud Holland 1907). Rembrandts Werk scheint bei einer Veränderung der Wandarchitektur des Saales durch die Darstellung von Lievens ersetzt worden zu sein, wenn es überhaupt je an Ort und Stelle gewesen ist. Vielleicht ist es nur ein Entwurf zu einem größeren Werk, das nicht zur Ausführung gelangte. Daß dieser aber zu Rembrandts Zeit wohlbekannt war, beweisen zwei Bilder von G. v. d. Eeckhout, das eine 1664 datiert, auf denen Teile des Gemäldes benutzt sind.

S. 374. Bez. Rembrandt f. 1654. Das Modell bildete Hendrickje Stoffels.

S. 375 links. Bez. Rembrandt f. 1655.

S. 376. Bez. Rembrandt f. 1655 (die letzte Ziffer aus einer 4 verändert).

S. 377. Bez. Rembrandt f. 1655. Eine Zeichnung zu dem Bilde in München.

S. 378. Bez. Rembrandt f. 1655. Eine Zeichnung zu dem Bilde in Oxford. Die Anregung zu dem häufigen Bearbeiten dieses Motives während der Mitte der fünfziger Jahre (vgl. auch die Zeichnungen in der Albertina, in der Sammlung Dutuit in Paris und in Budapest, die Radierung von 1658, B. 70) gab dem Künstler ein Giorgione zugeschriebenes Bild mit der gleichen Darstellung, das er bei seinem Bankrott weggeben mußte.

S. 379. Bez. Rembrandt f. 1655.

S. 380. Bez. Rembrandt f. 1655. Bei der Anordnung der Mittelgruppe schwebte dem Künstler offenbar die Vermählung Josephs und Marias im Marienleben Dürers vor (Abb. „Klassiker der Kunst" IV., 3. Aufl., S. 207), dessen Holzschnitte auch sonst von ihm vorbildlich benutzt wurden.

S. 381. Bez. Rembrandt f. 1656. Die Ausführungen Schmidt-Degeners (Gaz. d. Beaux-Arts 1907), nach denen Rembrandt zur Haltung der Frau Jakobs durch eine der burgundischen Skulpturen des Jacques de Gerines in Amsterdam angeregt worden sei, sind wenig überzeugend. In diesem wie in andern Punkten ist der Verfasser, wie mir scheint, in dem Versuch, Rembrandt Entlehnungen nachzuweisen, zu weit gegangen.

S. 383. Bez. Rembrandt f.

S. 384. Bez. Rembrandt f.

S. 385. Bez. 1656. Vermutlich Gegenstück zum vorigen Bilde.

S. 386 links. Das Gemälde wird bei Bode um 1667 angesetzt, ist aber noch ein Jahrzehnt früher entstanden, da es in der Technik wie in der Lichtgebung mit Werken aus der Mitte der fünfziger Jahre (dem Bildnis der Hendrickje bei Mendelssohn in Berlin, S. 410, und dem Potipharbild im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, S. 377) übereinstimmt. Auch erinnert der Typus an den Hendrickjes. — S. 386 rechts. Das Modell gab Rembrandts Sohn Titus ab. Die Studie ist um 1656, nicht um 1646, wie man bisher annahm, entstanden und bildete den Entwurf für eine verschollene Geißelung Christi, die Rembrandt zehn Jahre später umgestaltete (das Bild in Darmstadt von 1668, S. 471 links). Ueber die Darstellung vgl. W. Valentiner in Onze Kunst 1907.

S. 387. Bez. Rembrandt f. 1657. Zeichnung zu der Hauptgruppe bei Hofstede de Groot im Haag. Zweifelhafte Studien in München und bei L. Bonnat in Paris.

S. 388. Bez. Rembrandt f. 1658. Nach Ovid. Vielleicht wurde Rembrandt zu der Komposition durch das Bild Elsheimers in Dresden, das sich damals bei einem Freund des Künstlers, dem Seemaler Jan van Cappelle befand, angeregt. Zeichnungen zu dem Bilde in Berlin und München.

S. 389. Zu dem Christustypus vergleiche die folgenden Studienköpfe.

S. 391. Bez. Rembrandt f. Der Kopf erinnert an den des Christus auf dem Emmausbild von 1648 im Louvre (S. 294).

S. 394 links. Bez. Rembrandt f. 1659. — S. 394 rechts. Bez. Rembrandt f. Das Bild war größer. Die Bezeichnung auf einem eingesetzten Stück Leinwand. Der Engel erinnert im Typus an die Züge des Titus.

S. 396. Bez. Rembrandt f. 1654.

S. 397. Bez. Rembrandt f. 1655.

S. 398 rechts. Bez. Rembrandt f. 1657.

S. 400. Bez. Rembrandt f. 1658.

S. 401. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 403. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 405. Bez. Rem. f. 1660. Die Bezeichnung nach Bode von späterer Hand.

S. 406 links. Undeutlich und nicht ganz zweifellos 1653 datiert. F. Bol scheint für sein Gemälde: „Junges Mädchen über eine Tür gelehnt" im Besitz Humphrey Wards in London, diese Studie Rembrandts benutzt zu haben. — S. 406 rechts. Bez Rembrandt f. 1654 (die letzte Zahl undeutlich, vielleicht auch 7 zu lesen). Eine Kopie des Bildnisses der Saskia auf dem Doppelporträt von 1634 im Buckingham-Palast (S. 134), die Rembrandt wahrscheinlich anfertigte, als er das ältere Gemälde weggeben mußte.

S. 407 links. Nach Smith (Catalogue raisonné etc.) Rembrandt f. 1645 (versehentlich für 1654?) bezeichnet, doch um 1654 entstanden. — S. 407 rechts. Bez. Rembrandt f. 1654.

S. 408. Bez. Rembrandt f. 1657.

S. 410. Bez. Rembandt (sic!).

S. 411 links. Vielleicht das Gegenstück zu dem nebenstehenden Bilde der Hendrickje, das dieselben Maße trägt. — S. 411 rechts. Bez. Rembrandt f. 1660.

S. 412. Bez. Rembrandt f. 1655.

S. 413 links. Bez. Rembrandt f. 1655.

S. 414. Die Ausführung des Bildes ist verhältnismäßig schwach und nicht auf der Höhe der gleichzeitigen Porträts des Titus.

S. 415 links. Bez. Rembrandt f. — S. 415 rechts. Bez. Rembrandt f. 1656. Die beiden Bilder sind vermutlich erst nachträglich zu Gegenstücken gemacht, indem das männliche an der rechten Seite verkürzt ist.

S. 416 rechts. Bez. Rembrandt f. 1658.

S. 417. Bez. Rembrandt f. 1658.

S. 418. Die Annahme, daß in diesem Bilde Titus zu erkennen sei, wird, meines Erachtens mit Unrecht, von Bredius und Hofstede de Groot bezweifelt.

S. 419 links. Bez. Rembrandt f. 1659. Vgl. W. Valentiner: Rembrandt und seine Umgebung, Straßburg 1905. Das Bild wird jetzt auch von Bode für ein Porträt des Titus gehalten.

S. 420 Bez. Rembrandt f. 1660.

S. 421 links. Bez. Rembrandt 1654. — S. 421 rechts. Bez. Rembrandt f. 1654. Nach der Uebereinstimmung der Maße das Gegenstück zu dem nebenstehenden Bild von Rembrandts Bruder. Es ist danach wahrscheinlich, daß dessen Frau in diesem und den folgenden Gemälden dargestellt ist.

S. 423 links. Bez. Rembrandt f. 1654.

S. 426. Bez. Rembrandt f. 1653. Da Rembrandt Virgil kannte, ist es nicht unmöglich, daß er in dem Gemälde ein Idealbild des Dichters, dessen Vorbild Homer war, geben wollte. Die Homerbüste, auf die der Dargestellte seine Hand stützt, befand sich in Rembrandts Besitz.

S. 427 rechts. Bez. Rembrandt f. 1654.

S. 428 links. Bez. Rembrandt fe. 1654. — S. 428 rechts. Bez. Rembrandt f. 1654.

S. 429. Oben steht der Vers: AoniDas qVi sVM teneris VeneratVs ab annis TaLIs ego IanVs SIXTUS ora tVLI. Die großen Buchstaben ergeben zusammenaddiert die Jahreszahl 1654. Jan Six, geb. 1618, als Gelehrter und Dichter bekannt, wurde 1691 Bürgermeister von Antwerpen und starb 1700.

S. 432 links. Von späterer Hand bez. Rembrandt f. 1655, nach Bode wahrscheinlich auf Grund einer echten Bezeichnung, von der noch Spuren sichtbar sind. — S. 432 rechts. Mit Unrecht von einigen Kennern Rembrandt abgesprochen und dem Bernaert Fabritius zugeschrieben.

S. 433. Bez. Rembrandt f. 1655. Das Gemälde ist, besonders im oberen Teil, beschädigt.

S. 434 links. Bez. Rembrandt f. 1655. — S. 434 rechts. Bez. Rembrandt f. 1655. Gegenstück zum vorigen Bilde.

S. 435. Bez. Re.... (das übrige nicht mehr sichtbar). Der Dargestellte trägt die Uniform des polnischen Regiments von Lysowsky.

S. 436 links. Es erscheint nicht recht wahrscheinlich, daß Rembrandt selbst den Kopf der Berliner Studie (S. 436 rechts) wiederholt habe. Doch vermag ich nur nach der Photographie zu urteilen. — S. 436 rechts. Eine geringere Studie in Halbfigur bei Sir Frederic Cook in Richmond.

S. 437. Bez. Rembrandt f. 1656. Das für die Gilde der Chirurgen gemalte Bild wurde 1723 durch Brand teilweise vernichtet. Eine Zeichnung Rembrandts zu dem Bild, welche die vollständige Komposition erkennen läßt (rechts befanden sich noch vier Aerzte in zwei Reihen), in der Sammlung Six in Amsterdam. Bei der Verkürzung des Leichnams erinnerte sich Rembrandt vermutlich des toten Christus von Andrea Mantegna in der Brera zu Mailand.

S. 438 links. Bez. Rembrandt f. 1656. Von Rembrandt selbst radiert, B. 284 (Abb. „Klassiker der Kunst“, VIII., S. 113).

S. 439 links. Bez. Rembrandt f. 1656.

S. 440 links. Bez. Rembrandt f. 1657.

S. 441. Bez. links oben: Catrina Hooghsaet out 50 jaer Rembrandt 1657.

S. 442 rechts. Bez. Rembrandt f. 1657 (nicht 1651).

S. 443 rechts. Studie zu einer Radierung (B. 283) des Künstlers, die Singer neuerdings („Klassiker der Kunst“, VIII: Rembrandts Radierungen) ganz mit Unrecht angezweifelt hat.

S. 444 rechts. Bez. Rembrandt f. 1658.

S. 445 links. Mit Unrecht von Bredius angezweifelt. Nach Hofstede de Groot um 1665—1667 entstanden.

S. 446. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 447. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 448. Die Bezeichnung „R. 1639“ ist falsch. Von Hofstede de Groot (Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 160), wohl mit Recht, mehrere Jahre früher angesetzt. Vielleicht ist es um 1637, wie das Gemälde bei Johnson in Philadelphia (S. 230), entstanden.

S. 449 links. Bez. Rembrandt f. 1655. — S. 449 rechts. Bez. Rembrandt f. 16.. (die beiden letzten Ziffern nicht mehr sichtbar).

S. 452. Vielleicht eine Studie zu dem Ahasver auf dem folgenden Bilde.

S. 453. Bez. Rembrandt f. 1660. Eine verwandte Zeichnung etwa aus dieser Zeit in Berlin. Eine Studie zu dem Bild bei Fairfax Murray in London. Für die Gestalt Hamanns hat Rembrandt eine indische Miniatur als Vorbild verwertet (vgl. F. Sarre im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1904).

S. 454. Bez. Rembrandt f. 1661.

S. 455 links. Der Typus erinnert an den Christus auf dem Emmausbild von 1648 im Louvre (S. 294).

S. 456 links. Bez. Rembrandt f. 1661. — S. 456 rechts. Bez. Rembrandt f. 1661.

S. 457 links. Bez. Rembrandt f. 1661.

S. 458. Bez. Rembrandt f. 166 . (die letzte Ziffer fehlt).
S. 459. Bez. Rembrandt f. 1661.
S. 460 links. Bez. Rembrandt f. 1661. — S. 460 rechts. Bez. Rembrandt f. 1661.
S. 461. Bez. Rembrandt f. 1661.
S. 462. Bez. Rembrandt f. 1661.
S. 463. Mit Unrecht eine Zeitlang bezweifelt. Eine Federzeichnung zu dem Bild im Besitz Hofstede de Groots im Haag.
S. 465 oben. Bez. Rembrandt f. 1661. Eine in der Anordnung verwandte Zeichnung mit der Anbetung der Könige in Frankfurt. — S. 465 unten. Das Bild, von dem nur die Hauptgruppe erhalten ist, war für die große Galerie im Rathaus in Amsterdam bestimmt. (Vgl. Oud Holland 1892.) Vier Entwürfe zu dem Bilde in München. Die Geschichte von der Verschwörung des Bataverhäuptlings Claudius Civilis gegen die Römer bei Tacitus, Historiae IV, 13 ff.
S. 466. Bez. . . . . . andt f. 1663. Der Dichter ist dargestellt, wie er seine Gedichte einem Schreiber diktiert, der sich auf der rechten, jetzt fehlenden Hälfte des Bildes befand. Man sieht von ihm unten rechts noch zwei Fingerspitzen, die eine Feder halten, außerdem ein Blatt Papier und ein Tintenfaß. Für den Kopf des Homer benutzte Rembrandt die antike Büste in seinem Besitz.
S. 467. Bez. Rembrandt f. 1664. Der Kopf der Gestalt zeigt den Typus Magdalena van Loos, der Frau des Titus.
S. 469 links. Bez. Rembrandt. Studien zu dem Mardachai auf einer Zeichnung im Besitz Hofstede de Groots im Haag.
S. 471 links. Bez. Rembrandt 1668. — S. 471 rechts. Das Bild trägt die für diese Zeit ungewöhnliche Bezeichnung: R. van Ryn f.
S. 475. Bez. Rembrandt f. 1661.
S. 478 rechts. Bez. Rembrandt f.
S. 479 links. Links im Hintergrund ein Gipsabguß der Porträtbüste eines römischen Kaisers (Julius Cäsars?), die über einer Waffenrüstung an der Wand hängt. Wie einige Zeichnungen Rembrandts zeigen, schmückten das Atelier des Künstlers Wanddekorationen dieser Art. — S. 479 rechts. Bez. Rembrandt f. 1669. Das letzte datierte Selbstbildnis, im Todesjahr des Künstlers gemalt.
S. 481 links. Das Bild ist im Katalog der Münchner Alten Pinakothek früher dem Karel Fabritius zugeschrieben, von Bode aber mit Recht Rembrandt zurückgegeben worden.
S. 482. In Bodes Werk früher angesetzt, um 1662—1665, doch auch von Bode neuerdings für ein Bild des Titus angesehen; danach kann das Bild nicht vor 1667/68 entstanden sein, da das Gegenstück (S. 483) die Frau des Titus darstellt, die sich 1668 mit diesem vermählte.
S. 484 u. 485. Da in diesen Bildern wohl Titus und seine Frau zu erkennen sind, müssen die Gemälde im Jahr der Hochzeit des Paares, 1668, entstanden sein, während sie in Bodes Werk um 1660 angesetzt werden.
S. 487. Bez. Rembrandt f. 16 . . (die beiden letzten Ziffern nicht mehr vorhanden).
S. 488. Bez. Rembrandt f.
S. 491 links. Bez. Rembrandt f. 1660.
S. 492—494. Bez. rechts oben: Rembrandt f. 1661, außerdem auf der Tischdecke: Rembrandt f. 1662. Das Bild befand sich früher im Saal der „Waardijns van Lakenen" (d. h. der Vorsteher der Tuchmacher) im Staalhof in der Staalstraat in Amsterdam, für den es Rembrandt gemalt hatte, später im Rathause, aus dem es in das Reichsmuseum kam (s. die Einleitung S. XXXVII). Zwei Zeichnungen zu dem Bild in Amsterdam und in Berlin.
S. 495. Bez. Rembrandt f. 1661.
S. 496 links. Bez. Rembrandt f. 1661. — S. 496 rechts. Bez. Rembrandt f. 1661.
S. 497. Bez. Rembrandt f. 1661. Die alte Frau ist dieselbe wie auf dem Bilde der Nationalgalerie in London (S. 499 r.)
S. 498. Bez. Rembrandt f. 166 .
S. 499 rechts. Dieselbe Dame wie auf dem Bilde S. 497.
S. 500 links. Bez. Rembrandt f. 1662. Der Dargestellte ähnelt Rembrandts Sohn Titus.

S. 501. Rechts oben ein später hineingemaltes Wappenschild, aus dessen Inschrift hervorgeht, daß der Dargestellte Dirk van Os, Deichgraf des Polders de Beemster in Nordholland (geb. 1591, gest. um 1666), ist.

S. 503. Bez. Rembrandt f. 1663 (undeutlich). Vgl. W. Bode in Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXIX, S. 181.

S. 505. Bez. Rembrandt f.

S. 506. Bez. Rembrandt f. 1665.

S. 507 links. Bez. Rembrandt f. 166. (letzte Ziffer fehlt).

S. 508 links. Bez. Rembrandt f. 1666. Von Vosmaer irrtümlich für ein Bildnis des Dichters Jeremias Decker erklärt. — S. 508 rechts. Bez. Rembrandt f. 1666.

S. 509 links. Bez. Rembrandt f. 1666. — S. 509 rechts. Bez. Rembrandt f. 1667. —

S. 511. Bez. Rembrandt f. 1667.

Anhang

I. Von Rembrandt übergangene Schülerarbeiten und verschollene Originalgemälde

S. 515. Bez. Rembrandt . verandert en overgeschildert 1636; also von einem Schüler Rembrandts ausgeführt und von dem Meister übermalt. Die Zeichnung Rembrandts, die der Schüler benutzte, ist erhalten (Britisches Museum, Hofstede de Groot, Kat. d. Z. 866). Vermutlich kannte Rembrandt die ähnlich komponierte Darstellung des Rubens, jetzt in Cannstatt im Besitz von Julius Unger (Abb. „Klassiker der Kunst" V., 2. Aufl., S. 47). Ueber das Verhältnis des Münchner Bildes zu dem Petersburger Original Rembrandts vgl. Karl Voll: Vergleichende Gemäldestudien, München 1907, S. 174—179.

S. 516. Bez. Rembrandt f. 1653. Wiederholung des Münchner Bildes (S. 165 links), vermutlich von Schülerhand und von Rembrandt übergangen.

S. 517 rechts. Das von J. G. van Vliet, einem Leidener Schüler Rembrandts, 1631 gestochene Bild kommt in mehreren Kopien vor, von denen bald die in Oldenburg, bald die in Odessa als das Original angesprochen wird.

S. 518. Das Original ist von J. G. van Vliet 1631 gestochen. Zu dem Hieronymus eine Zeichnung Rembrandts in Rötel im Louvre. Eine ähnliche Haltung wählte der Künstler später für die Darstellung des hl. Franz im Besitz von Otto Beit in London (1637, S. 184).

S. 519 rechts. Alte Kopien in Braunschweig u. a. O.

S. 520 links. Derselbe Kopf wie auf dem Jeremias in Petersburg (S. 17), der Studie eines alten Mannes in Leipzig (S. 45) u. s. f. — S. 520 rechts. Vielleicht eine Art Vorstudie zu der einen der beiden Töchter Lots auf dem folgenden Bilde.

S. 521. Auf dem Nachstich gibt J. G. van Vliet an: R. van Ryn juventor 1631; dem Stil nach scheint es aber wahrscheinlicher, daß das Gemälde um 1634 entstanden ist. Der wilde, aufgeregte Charakter der Darstellung paßt besser zu den Bildern der sogenannten Sturm- und Drangperiode; auch kommen Einzelheiten, wie das verlorene Profil links, die Verkürzung bei dem Arm des Lot und der Frauentypus ähnlich auf Gemälden dieser Zeit, auf dem Mene Tekel beim Earl of Derby (S. 155) und der Sophonisbe in Madrid (S. 156) vor. Zu dem Lot gibt es eine Originalzeichnung in Frankfurt (Hofstede de Groot, Kat. d. Z. 324), die 1633 datiert ist.

S. 522 rechts. Gegenstück zu dem Bildnis der sog. Schwester Rembrandts bei J. B. Robinson in London (S. 60 r.). Es befand sich zuletzt auf der Auktion der Sammlung Max Kann in Paris 1879.

S. 523 links. Offenbar der von Rembrandt um 1633 häufig gemalte Knabe (Wallace-Museum [S. 139 l.], Petersburg [S. 140]) u. s. w.

S. 524. Der Stich von 1651, doch wird das Gemälde nach der Haltung des Dargestellten um 1636 entstanden sein; vergleiche das ähnliche Porträt des Predigers in Antwerpen von 1637 (S. 214).

S. 525 rechts. Das Original, das ein besonders schönes Werk im Stil der Bildnisse nach alten Frauen um 1654 ist, befand sich zuletzt auf der Auktion Beurnonville in Paris 1884.

S. 526. Die Umrahmung ist ohne Zweifel vom Stecher hinzugefügt.

Absichtlich sind in diesen Abschnitt drei Nachstiche, die sich in dem Werk Bodes befinden, nicht aufgenommen:

Nr. V. Rembrandts Vater. Schabkunstblatt von Charles Phillips 1709. Vermutlich identisch mit dem Gemälde im Besitz P. Müllers in Paris (S. 35 l.). Das Barett wohl von dem Stecher hinzugefügt.

Nr. XVII. Tobias und sein Weib, Stich von W. P. de Leeuw. Das Original dürfte kaum von Rembrandt sein (eher von Gerrit Dou).

Nr. XXI. Ein alter Mann, Schabkunstblatt von W. Vaillant: wohl identisch mit dem Studienkopf von 1643, früher bei R. Kann, jetzt bei M. Bromberg in Hamburg (S. 357).

II. Zweifelhafte und unechte Werke

S. 531. Das mir nur aus der Photographie bekannte Bild scheint in der Leidener Zeit Rembrandts entstanden, ist aber für den Künstler kaum bedeutend genug.

S. 532 links. Vgl. die Erläuterung zu S. 32 l. — S. 532 rechts. Atelierwiederholung des Bildes auf S. 16 r.

S. 533 oben. Bez. Rembrandt f. 1650. Bode ist gegen, Hofstede de Groot für die Echtheit des Bildes. Nach der Abbildung scheint mir vieles für die Annahme Bodes zu sprechen. Daß zu dem Johannes eine Studie Rembrandts (in Stockholm) existiert, beweist noch nichts Entscheidendes, da sie auch ein Schüler benutzt haben kann. — S. 533 unten. Das Bild erwies sich auf der Düsseldorfer Ausstellung als eine englische (?) Imitation des 18. Jahrhunderts (vgl. C. Hofstede de Groot, Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 1905, S. 575).

S. 534. Bez. Rembrandt f. Seitdem das größere, mehr ausgeführte Exemplar bei Lord Rosebery (S. 93) zum Verschein kam, erscheint es fraglich, ob vorliegendes Gemälde eigenhändig ist.

S. 535 links u. rechts. Vgl. die Erläuterung zu S. 135.

S. 536 links. Macht nach der Photographie (das Original ist mir nicht bekannt) keinen überzeugenden Eindruck. — S. 536 rechts. Weniger gute Wiederholung des Kopfes auf S. 355 links.

S. 537. Mit diesem Bild verhält es sich ähnlich wie mit dem auf S. 533 oben. Bode und Bredius sind nicht überzeugt, daß es von Rembrandts Hand herrühre, Hofstede de Groot hält an der Annahme der Eigenhändigkeit fest. Auch für dieses Bild existierte eine jetzt nur im Nachstich erhaltene zweifellose Zeichnung Rembrandts. Seitdem mir das Gemälde im Original bekannt geworden ist, bin ich nicht mehr der Ansicht, daß es von Rembrandts Hand sei. Es ist unter Benutzung der Darstellung der Ehebrecherin in der Londoner Nationalgalerie (S. 279) und, wie Hofstede de Groot bemerkt, (in dem Jünglingskopf links) in Anlehnung an van Dyck entstanden.

S. 538 oben. Wiederholung des Kopfes im Louvre S. 361 links. — S. 538 unten. Hat gar nichts mit Rembrandt zu tun, ist vielmehr ein englisches Gemälde vom Ende des 18. Jahrhunderts. Merkwürdigerweise wird es im Katalog der National Gallery noch als Rembrandt aufgeführt.

S. 539. Trotz der kürzlich entdeckten Signatur: Rembrandt f. 1652 wohl von einem Schüler des Künstlers, vielleicht G. Flinck.

S. 540 links. Wahrscheinlich haben Bode und Hofstede de Groot recht, die annehmen, daß das Gemälde eine spätere Umbildung des Selbstbildnisses im Besitz von R. Mendelssohn in Berlin (S. 397) ist. — S. 540 rechts. Vermutlich von F. Bol. Falls ein Original, Studie zu dem einen der alten Juden auf dem Gemälde mit der badenden Susanna in Berlin (S. 289). Wirkt jedoch nicht ganz überzeugend.

S. 541. Schon von W. Bode in sein Werk mit Vorbehalt aufgenommen. Da ein Nachstich von J. F. de Frey aus dem 18. Jahrhundert existiert, der Drost pinxit 1654 unterzeichnet ist, so dürfte es von diesem Schüler Rembrandts herrühren.

S. 542. Schwerlich von Rembrandts Hand.

S. 543. Vielleicht ein Original Rembrandts, obgleich das Bild angeblich aus einem Gemälde Aert de Gelders mit der Darstellung des Opfers Manoahs herausgeschnitten sein soll. (Vgl. C. Hofstede de Groot im Repertorium für Kunstwissenschaft 1905, S. 575.)

Chronologisches Verzeichnis der Gemälde

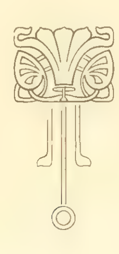
ANHANG

I.

Von Rembrandt übergangene Schülerarbeiten und verschollene Originalgemälde

II.

Zweifelhafte Werke



Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde



Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Biblische Geschichte: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament — II. Heilige, Mönche, Pilger — III. Profangeschichte Mythologie, Allegorie — IV. Innenräume mit Figuren und Genredarstellungen — V. Bildnisse: 1. Gruppenbildnisse, 2. Selbstbildnisse Rembrandts, 3. Bildnisse von Rembrandts Familienmitgliedern, 4. Bekannte Personen (a. Männer, b. Frauen), 5. Unbekannte Personen (a. Männer und Knaben, b. Frauen und Mädchen) — VI. Studien — VII. Landschaften — VIII. Stilleben

I. Biblische Geschichte

1. Altes Testament

2. Neues Testament

II. Heilige, Mönche, Pilger

III. Profangeschichte, Mythologie, Allegorie

IV. Innenräume mit Figuren und Genredarstellungen

V. Bildnisse

1. Gruppenbildnisse

2. Selbstbildnisse Rembrandts

3. Bildnisse von Rembrandts Familienmitgliedern

4 Bekannte Personen

a) Männer

b) Frauen

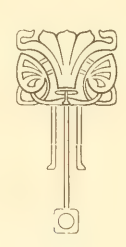
5. Unbekannte Personen

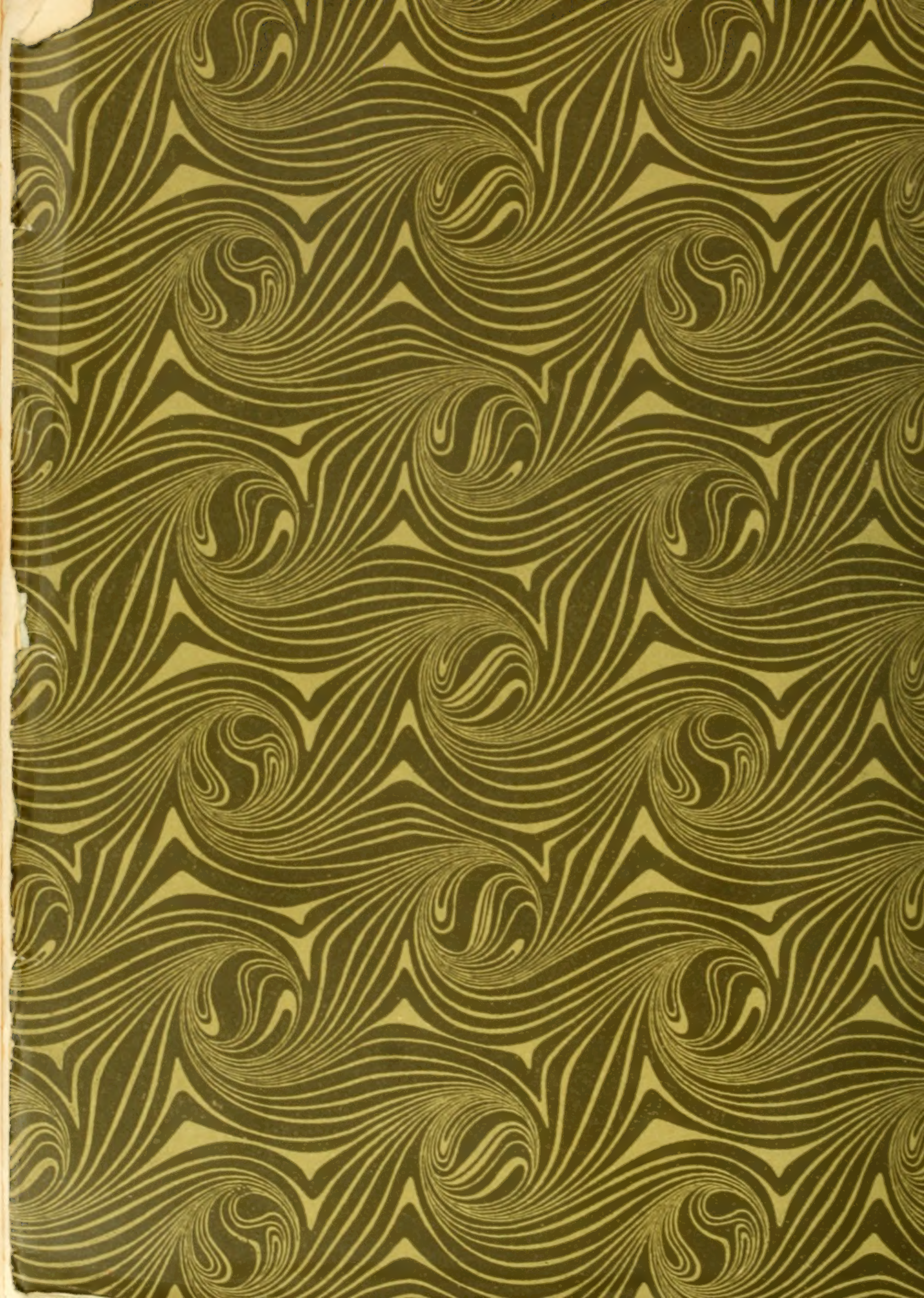
a) Männer und Knaben

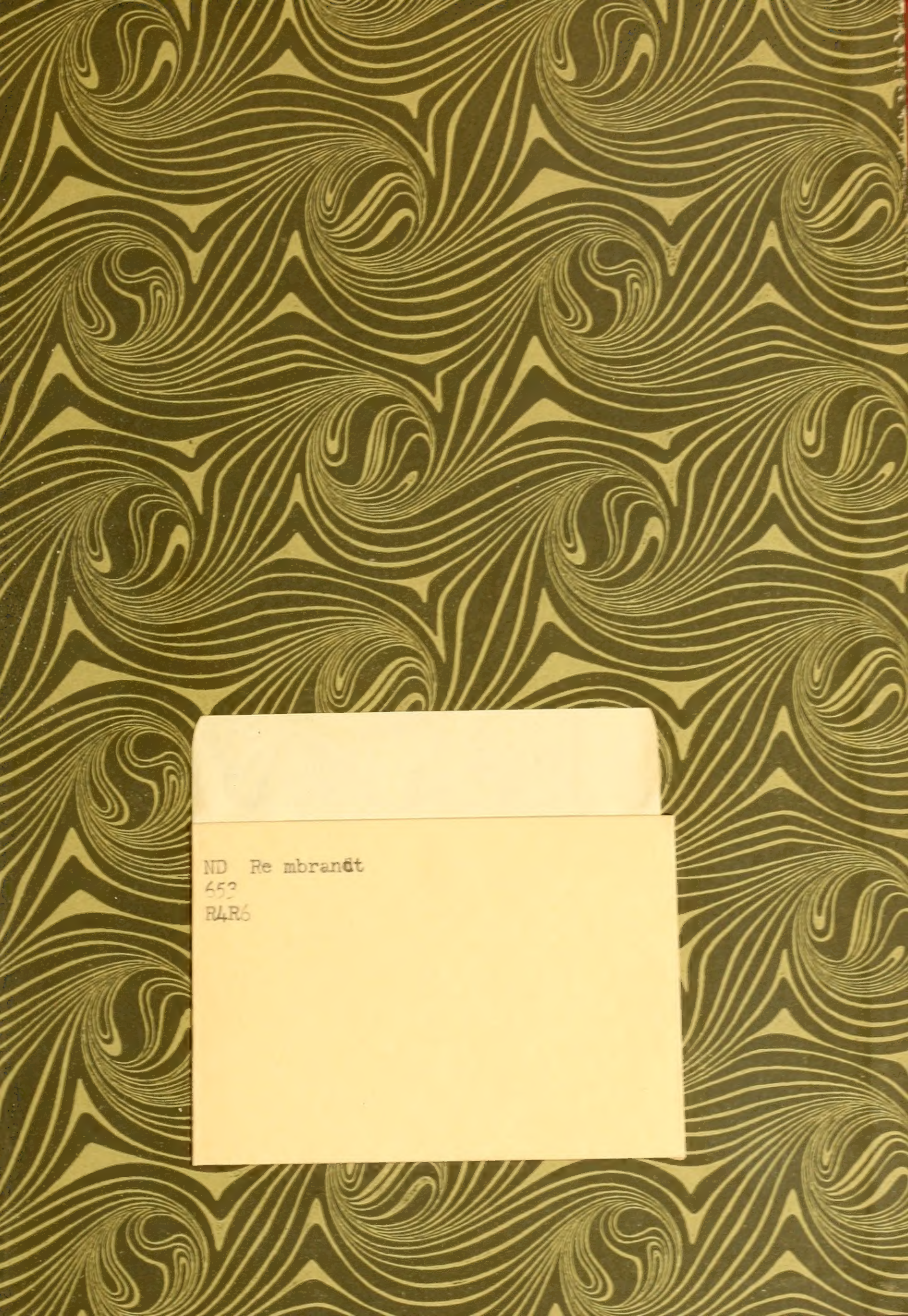
VI. Studien

VII. Landschaften

VIII. Stilleben






ND Rembrandt
653
R4R6

